Théâtre & Publics

Association sans but lucratif

Recherches, pratiques
& formations théâtrales en Europe

Photo de la page 1 de couverture (de gauche à droite) : Jean-Luc COUCHARD, Fabrice SCHILLACI dans *Les Fourberies de Scapin* de MOLIÈRE – Groupe 92.

Photo de la page 4 de couverture : Vue du public sous le chapiteau de la Compagnie Arsenic pendant le spectacle *Le Dragon* de Evgueni SCHWARTZ.

Photos des rabats 1 et 2 (de gauche à droite) : Michel RATINCKS, Marie-Rose ROLAND, Luc BRUMAGNE, Lara PERSAIN, Mathias SIMONS, Bernard GRACZYK, Maurice SÉVENANT, Véronique STAS, Mireille BAILLY, François SIKIVIE, Max PARFONDRY, Delia PAGLIARELLO, François VINCENTELLI, Anne-Marie LOOP, Olivier GOURMET, Luc DUMONT, Francine LANDRAIN, Cathy GALETIC, Martine LÉONET, Thierry DEVILLERS, Gilles LAGUET, Sara PUMA, Henri MONIN, Denis CLOSSET dans *La Mère* de Bertolt BRECHT – Groupov.



De gauche à droite : Jacques DELCUVELLERIE, Max PARFONDRY, Dirk VONDRAN

Le conseil d'administration et l'équipe de travail
au 1er janvier 2005 :

Président : Daniel VAN KERKHOVEN
Vice-Présidente : Danièle BAJOMÉE

Administrateurs :
Françoise BLOCH, Jacques DECK, Jacques DELCUVELLERIE, Jean-Henri DRÈZE, Claude FAFCHAMPS, Isabelle GYSELINX, Nathanaël HARCQ, Nicole LECLERCQ, Yvette LECOMTE, Alain LEGROS, Anne-Marie LOOP, Nathalie MAUGER, Olivier PARFONDRY, Françoise PONTHIER, Mathias SIMONS, Anne STAQUET, Pietro VARRASSO, Yanic SAMZUN

Les autorités représentées :
Fadila LAANAN, Ministre de la Culture, de l'Audiovisuel et de la Jeunesse.
Marie-Dominique SIMONET, Ministre de l'Enseignement Supérieur et des Relations Internationales et de la Recherche Scientifique.
l'Administrateur général de la RTBF représenté par Gabrielle DAVROY

L'équipe permanente :
Secrétaire général : Nathanaël HARCQ
Gestionnaire des projets : Françoise HANSOUL
Documentaliste : Alain CHEVALIER
Gestion : Anne FAFCHAMPS

Expert-comptable : Philippe DENGIS

Table des matières

Perspectives

Documents de 1993 à 2003 :

Chronologie

Annexes

Renseignements pratiques



De gauche à droite : Pierre ETIENNE, Jean-Michel BALTHAZAR
dans *L'épreuve* de MARIVAUX – Groupe 92

Pour que la parole ne soit pas perdue

Daniel VAN KERKHOVEN [1]

Durant près de dix années, de 1993 à 2002, le conseil d'administration a confié la direction de *Théâtre & Publics* à Max PARFONDRY [2]. Au cours de cette période, notre association a conçu, mis en œuvre et développé un *programme pilote d'actions de formation continuée qualifiante et d'insertion professionnelle* pour des jeunes lauréats des écoles d'art dramatique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.

Ce programme soutenu par la Communauté française Wallonie/Bruxelles [3] et par la Région wallonne [4] a également bénéficié de l'aide du Fonds Social Européen. Le soutien que l'Union européenne accorde à des initiatives culturelles reste, aujourd'hui encore, très mesuré. C'est pourquoi nous regardons comme exceptionnelle cette intervention qui a permis d'amplifier les investissements consentis par nos gouvernements et d'expérimenter des voies nouvelles à nos pratiques.

De ce fait, *Théâtre & Publics* a connu un développement à la fois de son champ d'action et de ses activités.

Présence de cette publication

L'objet de cette publication est de permettre, à celles et ceux que cela intéresse, de découvrir et de comprendre quelles furent les préoccupations qui ont mobilisé l'équipe de *Théâtre & Publics*, pendant cette période. A leur usage – et sans doute aussi pour en établir un premier mémoire – Roland DE BODT consigne, ici, les principales *idées-forces* qui ont guidé nos actions. Il retrace leurs évolutions, leurs enjeux. Il indique les nécessités qui se sont imposées pour inscrire ce programme de formation qualifiante dans le cadre des objectifs poursuivis par le Fonds Social Européen en vue d'améliorer l'insertion professionnelle des travailleurs.

Le lecteur trouvera aussi, dans les annexes, une liste des opérateurs culturels qui se sont associés comme partenaires à ce programme, une liste des pédagogues qui sont intervenus, une liste des stagiaires qui ont pu appuyer les premiers pas de leur parcours d'insertion sur cette initiative, une liste des projets pédagogiques qui ont permis ces premiers pas. Notre action a été ambitieuse dans ses objectifs, mais aussi – toutes proportions gardées – modeste dans ses ressources et concrète dans ses mises en œuvre. Ces listes donnent une certaine représentation du dynamisme qui a caractérisé les initiatives de ce programme pilote. Vues de l'extérieur, de telles énumérations pourraient paraître fastidieuses. Aux yeux de l'équipe de *Théâtre & Publics*, elles ne le sont pas. Chaque nom apporte avec lui une histoire faite de rencontre, de découverte, d'espérance, d'alliance, de travail, de critique, souvent jusqu'au succès. Je voudrais profiter de l'occasion qui m'est offerte ici pour exprimer une nouvelle fois la reconnaissance de notre association à l'égard de celles et ceux qui se sont associés si activement au développement de nos activités.

La présente édition vient compléter les publications que nous avions éditées sous l'intitulé : *Profession Acteur*. Cette communication – qui prévoyait une édition par année – permettait de valoriser chaque promotion de stagiaires auprès des opérateurs professionnels. Elle était conçue et réalisée grâce aux crédits que la Région wallonne attribuait à notre organisme au titre du décret relatif à l'insertion professionnelle [5]. Les critères d'affectation de ces crédits ont été modifiés par la Région. *Théâtre & Publics* n'a pu retrouver les capacités suffisantes pour poursuivre, sur fonds propres, cette valorisation qui était particulièrement utile et bien accueillie de part et d'autre.

Cette publication répond encore au souhait de faire mieux connaître le travail qui a été accompli au cours de ces dix années. Emporté par le rythme soutenu, sous la houlette de son directeur, et le regard continuellement tourné vers l'avenir, *Théâtre & Publics* n'a pas suffisamment consacré de temps à communiquer et à rendre visibles les résultats qui ont été acquis par ses actions. Dès le début de mon mandat, il me tenait à cœur de combler cette lacune. Je me réjouis de présenter aujourd'hui un premier document qui répond à cette attente.

Le conseil d'administration de *Théâtre & Publics* a confié la direction de cette publication à Roland DE BODT. Il a œuvré aux côtés de Max PARFONDRY durant plus d'un quart de siècle, dont une bonne part comme secrétaire général et administrateur délégué de *Théâtre & Publics*.

Avec Max, et d'autres proches collaborateurs, il a passé des fins d'après-midi, des soirées – et parfois de grands morceaux de nuits, tant de nuits ! – de réflexions, d'échanges, de débats dialectiques, et aussi d'analyses, de mises en perspective, de stratégies, et encore de budgets, de bilans, de dossiers – tant de dossiers ! – et presque toujours de bons mots, de rires, de chaleur humaine partagée. Max a pu s'appuyer, sans trop de réserve, sur cet ami sûr et constant.

Si les audaces ont pu trouver leurs voies, si l'édifice est resté debout dans les multiples tourments de l'action, si chacun a pu trouver les outils utiles à sa tâche, c'est aussi parce que *Théâtre & Publics* a pu trouver en lui, par sa présence attentive, un conseiller avisé.

Une nouvelle génération assume aujourd'hui ses fonctions. Roland DE BODT remet entre ses mains une institution financièrement saine, aux pratiques de gestion sereines, aux processus de réflexion et de prise de décisions partagés largement.

Dans un relais, chacun ayant fait ou allant faire sa part du chemin, le moment le plus délicat reste toujours le passage du témoin. Il réalise ici ce travail de mémoire propre à être saisi par d'autres. C'est peu commun et je l'en remercie au nom de l'association.

Un compagnon des arts

Enfin, cette publication nous donne l'occasion de rendre hommage à Max PARFONDRY. Et pour ce faire, nous avons demandé d'une part à Henry INGBERG, Secrétaire général de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, d'autre part à Jacques DELCUVELLERIE, metteur en scène et professeur d'art dramatique au Conservatoire Royal de Liège, et enfin à Yvette LECOMTE, qui a été membre de l'équipe pédagogique de la formation des « comédiens animateurs », d'évoquer la présence et le travail de Max. Je les remercie d'avoir pris à cœur de rendre cet hommage.

Mais encore et dans le même esprit, il nous a semblé juste de publier, dès ces premières pages, le texte de l'intervention présentée [6] par Max PARFONDRY en avril 2001 au colloque qu'organisaient les universités de Québec et de Paris X-Nanterre, consacré à « *Former ou transmettre : le jeu s'enseigne-t-il ?* ».

Durant cette période, tout le dynamisme de notre association a témoigné aussi – et peut-être originellement – de cette force généreuse de Max PARFONDRY pour ouvrir notre organisation et accueillir les initiatives d'autrui. Sa gourmandise était légendaire. Elle était chez lui une qualité de l'être, une marque de la pensée. Elle était contagieuse. Et son appétit du théâtre et, dans le théâtre, plus particulièrement, son goût de la formation de l'acteur éveillaient des vocations. Ainsi, il a entraîné au moins deux générations de comédiens et de jeunes pédagogues vers un ensemble d'ouvertures. Ces horizons devaient, à ses yeux et aux nôtres, élargir les perspectives de la formation, de la pratique artistique et de la production du théâtre ; réunir les disciplines autour de projets théâtraux essentiels.

Il a tenté avec assiduité de relier l'enseignement et la création artistique aux exigences de la recherche universitaire. Dans son esprit, cette liaison ne pouvait être strictement intellectuelle et théorique. Elle devait se confronter à des expériences pratiques (au sens de laboratoire de recherche comme il en existe dans les sciences sociales). Assez naturellement, cette préoccupation de Max PARFONDRY rencontrait le travail développé par le professeur Yves WINKIN [7] dans le cadre de son cours d'anthropologie de la communication à l'Université de Liège.

Par son discernement, Max PARFONDRY partageait les enthousiasmes, sus-

citait et accompagnait les premiers cheminements artistiques et professionnels. Il créait des possibles. Par une faconde discrète et résolue, il sollicitait les initiatives. Il impulsait des œuvres. Il insufflait cette belle disposition d'esprit avec rigueur et exigence. Il offrait cette humanité chaleureuse, rieuse, égalitaire et – de son propre aveu – *sournoisement constructive.* Car il construisait des liens : entre les « anciens » et les « modernes », entre l'institution et la marginalité, entre la tradition et l'insolite, entre les maîtres et les apprentis. Comme s'il avait fait sienne cette devise [8] de Rabelais : *Je ne bâtis que Pierres vives, ce sont hommes.* Comme si son action devait – chaque jour – éclairer cet engagement.

Dans les mémoires et dans les cœurs, il ne restera pas seulement cet acteur de talent dont l'expérience déployait les registres. Il ne restera pas seulement ce pédagogue réformateur souvent visionnaire. Il laissera le dessin d'un compagnon attentionné – au niveau de chacun – qui écoute, regarde, comprend, médite et œuvre alors à son tour. Travaillant aux progrès de l'humanité, il cultivait cette passion raisonnée de la communauté des artisans. Porté par ce souffle créateur et fraternel auquel il ne concédait que peu de répit, il nous a quitté, comme cheminant, sans se retourner.

Très certainement, cette pulsion de vie inspirée par cette quête d'excellence pour les arts – ce flamboiement d'étoile dont Max PARFONDRY nous a laissé l'empreinte, l'exigence et l'aspiration – éclairera les travaux futurs sur les chantiers qu'il a tracés pour nous.

Une transition maîtrisée

Au moment de la disparition de Max PARFONDRY, le conseil d'administration de *Théâtre & Publics*, craignant légitimement les périls d'une si imprévisible transition, m'a confié la présidence de l'association et a confirmé Roland DE BODT dans les fonctions de secrétaire général et d'administrateur délégué. Grâce à l'engagement réitéré de la Communauté française Wallonie/Bruxelles et du Fonds Social Européen, l'avenir est alors garanti. Je souhaite remercier plus particulièrement ici le président et les membres du Conseil supérieur de l'art dramatique, la Directrice générale de la culture, Martine LAHAYE, la Directrice du Service général des arts de la scène, Christine GUILLAUME, la Directrice du Service du théâtre, Carole BONBLED

et leurs collaborateurs, le Directeur de l'Agence du Fonds Social Européen, Guy DE SMEDT ainsi que Justine WASTIAUX, conseillère auprès du Ministre Olivier CHASTEL.

Sous de tels auspices, Roland DE BODT a souhaité anticiper sa retraite. Un nouveau secrétaire général prend aujourd'hui les rênes de l'association : Nathanaël HARCQ. Acteur, formé à l'école de Max PARFONDRY et de Jacques DELCUVELLERIE, ancien stagiaire devenu lui-même pédagogue, ayant participé depuis près de dix ans aux principales expériences que *Théâtre & Publics* a menées, il dirige à présent l'association vers ses finalités renouvelées.

C'est-à-dire vers les développements qui étaient attendus et espérés ; qui ont été confirmés par la convention et l'actualisation du projet de formation continuée et d'insertion professionnelle. Ces grandes orientations – *centre de ressources pour la vie professionnelle, recherche et création d'outils, soutien aux initiatives et projets d'insertion professionnelle qui incluent des aspects de formation qualifiante, travail sur les archives et la mémoire, redéploiement de la coopération internationale* – tiennent également compte du mouvement accompli, sous les législatures [9] précédentes, pour la réforme de l'enseignement supérieur artistique.

Tout au long des deux dernières années, *Théâtre & Publics* a pu s'appuyer sur les travaux réguliers du conseil d'administration ainsi que sur l'implication des uns et des autres dans des groupes de travail constitués en vue de cette refonte collective de notre action.

L'association est en équilibre financier. Son projet est collectivement porté. Elle dispose de moyens, d'un budget, d'expériences accumulées au cours d'une histoire forte et significative en vue de la formation de l'acteur et de la création théâtrale. Nathanaël HARCQ conduit à présent l'équipe de *Théâtre & Publics* sur les chemins escarpés de la formation, de la création et de la liberté ouverts par Max PARFONDRY.

Car tels sont les chemins qui nous hantent.

Notes

[1] Daniel VAN KERKHOVEN est président de *Théâtre & Publics* depuis le 5 février 2003.

[2] Max PARFONDRY, né le 9 mai 1943 à Fontaine L'Evêque (Belgique), comédien, professeur d'art dramatique au Domaine du Théâtre du Conservatoire Royal de Liège, secrétaire du Comité de la Formation Théâtrale de l'Institut International du Théâtre, directeur de *Théâtre & Publics*, nous a quittés brutalement dans la nuit du 11 au 12 novembre 2002, à l'issue de la dernière représentation du spectacle *Rwanda 94* présenté par le Groupov à Paris.

[3] Dans le cadre des politiques des Arts de la scène d'une part et d'autre part des politiques de l'Enseignement supérieur artistique par la collaboration régulière du cours supérieur du Conservatoire Royal de Liège.

[4] Dans le cadre des programmes de promotion de l'emploi.

[5] Décret de la Région wallonne du 17 juillet 1987 – Organisation d'Insertion Socio-Professionnelle.

[6] Texte qu'il avait préparé et rédigé avec son fils Olivier et qui a été publié dans les actes du colloque international sur la formation de l'acteur organisé par l'Université du Québec à Montréal et l'Université Paris X-Nanterre au Théâtre National de la Colline (Paris, avril 2001) sous la direction de Josette FÉRAL – Collection « Les Voies de l'Acteur » – L'Entretemps Editions – Saint-Jean-de-Védas – France – 2003 – 372 pages – ISBN : 2.912877.18.0.

[7] Yves Winkin, professeur d'anthropologie à l'Université de Liège. Auteur de *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain* – Collection « Points Essai » – Edition du Seuil – Paris – France – 2001 – 288 pages – ISBN : 202040284X. *La nouvelle communication* – Collection « Points Essai » – Edition du Seuil – Paris – France – 2000 (3e éd.) – 390 pages – ISBN : 202047842.

[8] Devise sous les auspices de laquelle les Editions du Seuil ont publié une collection célèbre qui a fait connaître et Roland BARTHES et Bernard DORT et tant d'autres que je ne citerai pas. Ce n'est pas rien pour un homme de théâtre ! Pour être précis, on pourrait citer *Mythologie* (1957) ou *Sur Racine* (1960) de Roland BARTHES. *La lecture de Brecht* (1960) ou *Théâtre public* (1967) ou *Théâtre réel* (1971) ou *Théâtre en jeu* (1979) de Bernard DORT.

[9] Le 17 mai 1999, le Parlement de la Communauté française adopte le décret relatif à l'Enseignement supérieur artistique présenté par le gouvernement ONKELINX, ANCION, PICQUÉ, VAN CAUWENBERGHE. Le 20 décembre 2001, le Parlement de la Communauté française adopte le décret fixant les règles spécifiques à l'Enseignement supérieur artistique organisé en Ecoles Supérieures des Arts présenté par le gouvernement HASQUIN, DEMOTTE, NOLLET, HAZETTE, DUPUIS, MILLER, MARÉCHAL. Le 31 mars 2004, le Parlement de la Communauté française adopte le décret adaptant la réglementation de l'Enseignement supérieur artistique en vue de son intégration à l'espace européen, présenté par le gouvernement HASQUIN, DUPONT, NOLLET, HAZETTE, DAERDEN, CHASTEL, DUPUIS, MARÉCHAL.

Hommage à Max PARFONDRY



Max

Max Parfondry : une trajectoire

Henry INGBERG [10]

Max PARFONDRY et moi, nous nous sommes rencontrés peu fréquemment mais régulièrement. Les moments qui séparaient ces rencontres étaient jalonnés par les signaux que je recevais de son travail, comme comédien, pédagogue, animateur.

Ces pointillés traçaient un chemin qui faisait de nos rendez-vous des moments d'un seul dialogue étiré sur la ligne de vie.

La recherche du sens était un des éléments les plus frappants dans les discussions que nous avions et dans l'action qu'il a menée. Tout ce qu'il a entrepris s'inscrivait dans une perspective artistique et civique, les deux termes étant profondément indissociables chez lui.

Il avait fait de la section d'art dramatique et des arts de la parole du Conservatoire de Liège un pôle vivant d'actions culturelles et théâtrales. Ouvrant la pédagogie de la formation des professionnels à des personnalités étrangères, sortant du conformisme, aimant partager les questions autant qu'il proposait des réponses, Max PARFONDRY a donné une personnalité et un rayonnement à une structure pédagogique.

Sa longue complicité avec René HAINAUX l'a préparé petit à petit à assumer seul les responsabilités d'une formation qu'il trouvait toujours trop marginale par rapport à la formation musicale délivrée par le Conservatoire.

Homme d'équipe et de dialogue, il s'est imposé au fil du temps comme pleinement « responsable » dans tous les sens du terme. Ses préoccupations et son engagement le menaient bien au-delà du cadre formel du Conservatoire. Il a été à la base du lancement de *Théâtre & Publics* avec la volonté d'ouvrir cette formation théâtrale aux jeunes n'ayant pas suivi un parcours scolaire classique.

Il savait combien la vie pouvait apprendre à former une personnalité et à acquérir une expérience, ces chemins buissonniers permettant souvent de découvrir des espaces vastes d'inspiration et qu'on souhaite travailler.

Ce qui était particulièrement impressionnant dans mes rencontres avec Max, c'est qu'on y retrouvait des échanges faisant penser à ceux des « Dialogues d'exilés » de Bertlot BRECHT…

Il est le seul que je connaisse à avoir usé aussi pleinement du silence, du regard et du sourire pour communiquer une pensée qui était profonde. Pas d'éclats de voix, même si ses indignations par rapport à des situations ou des décisions qu'il jugeait stupides s'exprimaient avec netteté et retenue dans le regard et le durcissement du visage.

Max PARFONDRY est au cœur de cette constellation théâtrale liégeoise qui est un des foyers d'inspiration et de référence majeurs dans notre Communauté.

Son travail de pédagogue l'amenait à jouer sur scène pour mettre à l'épreuve les méthodes qu'il peaufinait en les enseignant.

On le retrouvait partout sur cette « scène liégeoise », très discrètement et en même temps fortement présent, partenaire infatigable de toutes les avancées et les expériences rayonnant autour et avec le Conservatoire.

Nos dialogues étaient faciles, puisque nous reconnaissions nos complicités dans ce substrat théâtral et civique qui nous anime chacun à notre manière.

C'est ce qui fait que sa disparition a été un choc. Mais sa voix garde un effet de rémanence au point que je me surprends à attendre le prochain rendez-vous qui permettra de discuter avec lui de sa prochaine trajectoire…

---

[10] Henry INGBERG est Secrétaire général du Ministère de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.

Max Parfondry, mon frère

Jacques DELCUVELLERIE [11]

Il y a la famille, celle où l'on naît, qui vous marque à jamais, pour le meilleur ou pour le pire. Celle-là, on ne l'a pas choisie. Le plus souvent, on n'accède à soi-même qu'en rompant avec elle, à tout le moins en s'en démarquant. Si l'on entreprend plus tard « librement » d'y participer à nouveau, cette décision implique de refonder, autrement que par le donné biologique et affectif, les motifs de cette inscription dans un collectif, où nous avons été conçus.

Il y a la famille que l'on génère soi-même, fruit de l'amour, de la nécessité, du hasard, et que rien ne dispense non plus des épreuves de la précédente puisque ceux qu'on a engendrés doivent à leur tour – avec et contre nous – s'en distinguer.

Il y a enfin les familles que je dirais « électives », celles qui se constituent d'un partage des valeurs et de l'invention d'une pratique. Où l'attraction ne provient pas tant du désir – sa violence, sa séduction, son aveuglement – que de la construction d'une œuvre commune. Dans ce sens, Max PARFONDRY était mon frère et notre famille, celle du Conservatoire, du Groupov, de *Théâtre & Publics*, des créations entreprises, accouchées, servies et défendues ensemble, cette famille ne devait rien au hasard.

Je n'ai pas aimé Max au premier regard, je ne l'ai même pas respecté profondément d'emblée. Beaucoup de choses, les traits du caractère aussi bien

que la formation, nous distinguaient. Que ces différences fussent le moteur d'une complémentarité incomparable n'apparut que progressivement. Mais la base commune sur laquelle ces dissemblances ont pu devenir productives était aussi incontestable : la conviction rationnelle *et* viscérale que « l'avenir de l'homme, c'est l'homme » (Brecht) ; que nulle transcendance n'était l'origine ou la fin de ses souffrances et de son destin, mais qu'il se fait collectivement lui-même dans un long effort vers la conscience et la transformation de sa condition ; la conviction rationnelle *et* viscérale que les classes subalternes, faites d'innombrables et irréductibles singularités, leur labeur obscur, méprisé et magnifique, sont le moteur et l'énergie même de cette transformation ; la conviction rationnelle *et* viscérale que les artistes et le champ du symbolique ne sauraient se détacher de cette source populaire aussi bien que de la recherche scientifique sans s'étioler, sans s'épuiser en contorsions vaines ; tout cela, nous découvrîmes progressivement, pudiquement, pas à pas et dans les épreuves concrètes, que nous le partagions sans réserve mais aussi dans le sentiment d'être peu, d'être en danger, voire « archaïques », alors que rien ne nous paraissait plus nécessaire que d'inventer à nouveau, dans la sensibilité contemporaine, les moyens d'expression artistique (et la formation adéquate) de cet engagement dont l'espérance est née avec les Lumières et dont l'obscurantisme résurgent et le mercantilisme insatiable et insolent d'aujourd'hui nous réveillent l'urgence.

Max et moi partagions la même loge à Paris, en ce mois de novembre 2002 à La Villette, comme la plupart du temps lors des tournées de *Rwanda 94*. Il était très fatigué. Les luttes ubuesques mais épuisantes pour sauver notre pédagogie au Conservatoire Royal de Liège avaient laissé en lui des traces profondes. Fatigué mais heureux – ces représentations parisiennes étaient un triomphe, salle comble, public debout, rappels prolongés. Cela n'effaçait pas l'amertume du refus de Paris d'accueillir durablement ce spectacle dérangeant, mais les trois représentations de La Villette démontraient avec éclat la justesse de notre obstination et la valeur de ceux qui avaient pris le risque de cette programmation. Max s'en réjouissait avec nous, comme si *Rwanda 94* était son propre enfant. La veille de sa mort, il avait fait venir à Paris tous les étudiants de première année du Conservatoire et, après la représentation, alors que la plupart rentraient à l'hôtel (un spectacle de sept heures n'encourage pas chaque soir aux folies nocturnes), il était resté avec tous ces jeunes, comme c'était son plaisir, essentiel, à parler, boire, répondre, et surtout écouter….

Le lendemain, nous avons mangé un petit ragoût d'agneau (chose rare : il

était sans appétit) et relu ensemble un texte que j'avais écrit pour la défense de notre enseignement. Puis vint le soir. Au deuxième entracte, il était blanc, couvert d'une sueur glacée, et les autres m'apprirent qu'il avait été saisi d'un malaise et avait vomi après la scène du Golgotha où il jouait sous une marionnette géante, très lourde à manipuler. Mais il avait refusé toute aide et joué sans faille sa dernière scène de cette partie : « Façon de fabriquer ». Devant son état, nous appelâmes d'urgence un médecin. En l'attendant, je me souviens d'avoir plaisanté avec lui sur l'infarctus, notamment en vérifiant qu'il n'avait pas de douleurs dans le bras. Le médecin prit sa tension, « bonne », diagnostiqua de l'hypoglycémie, tout le monde se rassura et pour compenser cette faiblesse, Mathias SIMONS, venu assister à cette dernière, offrit à Max un café fortement sucré… Le spectacle reprit avec la cantate de Bisesero. Max PARFONDRY : le Coryphée, rôle principal. Sur scène, Stéphane FAUVILLE voulut l'aider à monter sur le praticable et fut repoussé sans ménagement : pas besoin d'aide ! Cantate remarquable, digne, bouleversante, épique, et quinze minutes d'applaudissements et de rappels – Max, rayonnant avec tous jusqu'au bout. Puis, dans la loge, à nouveau, il se sent oppressé. L'Ambassadeur du Rwanda, Jacques BIHOZAGARA, offre ce soir une petite réception dans le théâtre même, discours, danses, etc. Max et moi sommes absents. Je donne une interview à *Télérama* et Max, dans la même pièce, attend son taxi pour rentrer à l'hôtel. Fait exceptionnel (unique ?), Max ne va pas à la fête ! Marie-France le raccompagne jusqu'à la voiture. Il s'en va…. Je rejoins les autres.

Le lendemain matin, petit déjeuner : Max n'est pas là. Cela se prolonge. J'insiste pour qu'on aille voir dans sa chambre. Françoise, Philippe, Mathias reviennent ravagés. Dans le train qui nous ramène vers Bruxelles – le cadavre est resté là-bas – François SIKIVIE dit avec un étrange mélange de tristesse et d'envie : « Il a eu la mort rêvée pour un comédien »…

*

Avec le recul, il est vrai, je crois, que Max a eu la mort qu'il aurait souhaitée, si proche, bien sûr, de celle de MOLIÈRE, qu'il aimait passionnément. Mais, à nous, il me semble que sa mort révèle hautement en lui les qualités qu'il respectait chez les autres : défendre ses idées jusqu'au bout, sens profond du collectif, refus de se plaindre et – de manière générale – de se placer au centre, fidélité à soi, à son travail, aux partenaires, respect du public. Amour de la vie au risque de se perdre. Trop tôt.

Car si sa fin fut hâtée de toutes les charges qu'il accumulait, des tracasseries, voire des persécutions dont notre travail était l'objet, elle le fut aussi de cet amour sans mesure de la vie et de ses plaisirs. A nouveau et d'abord, ceux du partage : groupes enfumés, repas goûteux, boissons choisies, discussions jusqu'à l'aube… Ceux de la découverte : voyages aux quatre coins des écoles du monde… Ceux des longs tête-à-tête. Quand il le pouvait, Max dormait d'un sommeil de plomb, mais le plus souvent, sa nuit n'était qu'une courte pause dans une course incessante. Nul ne vit dans ce style sans risque d'écourter le temps qui lui est imparti. Cette générosité dans la joie du partage, son rire inoubliable, ce compagnon tout à la fois jouisseur et acharné au labeur, tout cela avait ses revers : je n'ai pas connu d'être aussi convivial qui fût en même temps si solitaire. Max est mort seul.

*

Je n'essaie pas ici de prononcer à retard un éloge funèbre. J'évoque ce qui me revient et m'empoigne quand il me manque, c'est-à-dire chaque jour. Pour son éloge, tout est connu, et il n'est que de voir combien d'entre nous ont été nécessaires à tenter de remplir les diverses fonctions qu'il assumait. Ses défauts, si l'on estime qu'il mérite la plus intègre objectivité, constituaient en fait l'excès de ses qualités. Par exemple, ses retards légendaires provenaient aussi bien de la difficulté à rompre le plaisir du moment présent et à se quitter toujours trop tard pour le rendez-vous suivant, que du fait d'être à la limite de l'impossible sur plusieurs fronts simultanés. De même, sa générosité presque excessive, ses aides discrètes aux étudiants en difficultés financières ou autres, ses largesses, encourageaient certains à abuser de lui. Il eut toujours une réticence aux sanctions même les plus motivées qui frisa parfois le laxisme. Max était bon, tout simplement. Nul ne peut dire le contraire. Ce qui n'entraîne pas qu'il ne pût être injuste, comme il advient un jour à chacun.

Max m'a fait confiance totalement en ce qui concerne la formation de l'acteur, il a soutenu chacune de mes initiatives sans réserve, il a permis l'existence du Studio, il a défendu la pédagogie des points de passages obligés avec une conviction inébranlable. Cette confiance, dont je n'ai connu l'équivalent ni avant ni depuis, n'était pas aveugle. Sur d'autres terrains, en particulier là où il devait manœuvrer à différents niveaux de pouvoir, son goût déjà naturel du secret pouvait aller jusqu'à m'informer bien tardivement de ce qui se jouait. « Pour ne pas t'importuner », lui arrivait-il de dire. Je crois :

parce que sa confiance procédait d'une conscience aiguë des qualités spécifiques à chacun. Les siennes, celles des autres. D'où ce curieux alliage de modestie, d'humilité dans le dévouement, et d'intransigeance obstinée parfois.

Depuis sa mort, comme beaucoup sans doute, j'ai perdu un appui, un appui solide, fort et doux comme de vieux bois poli. Quelque chose qui ne cède pas, oui, où l'on s'appuie, sans crainte, peut-être excessivement mais qu'importe : cela tiendra ! L'appui a disparu, la joie s'est envolée. Avec qui encore se disputer sans faire de dégâts, avec qui faire des folies en sachant qu'elles seront sans dommage, avec qui chanter sans rire MONTÉHUS et POTTIER, avec qui pleurer seulement quand c'est par surprise, avec qui parler sans aucune arrière-pensée ? Nous sommes toujours une collectivité mais mon frère est mort.

[11] Jacques DELCUVELLERIE, Metteur en scène, Pédagogue au Domaine du Théâtre du Conservatoire Royal de Liège, Directeur du Groupov.

Trente-trois ans de rencontres avec Max Parfondry …

Yvette LECOMTE [12]

Faut-il mettre de l'ordre dans mes rencontres avec Max PARFONDRY, dans mes parcours avec lui ? Et d'ailleurs quel ordre ? A quels ordonnancements faudrait-il que je plie ma mémoire ? mes notes de travail ? les images dont mes souvenirs dessinent encore tellement de contours, de couleurs, de reliefs, de sonorités ? Et d'ailleurs, il ne pourrait y avoir un ordonnancement mais plusieurs, n'est-ce pas Max ? Et dans cet amalgame raisonné, comment mêler à ce travail ou pseudo-travail ma grande affection pour lui, pour ce que nous avons vécu ensemble, ce qu'il m'a appris en compagnonnage ? Et comment rendre plurielles ces expressions, car nos expériences ont toujours été partagées en équipe ?

Au contraire, faut-il que je garde le désordre ? celui de la grande fidélité infidèle de Max, celle-là qui permet de se quitter et de se retrouver, de repartir ensemble sur de nouveaux projets bâtis sur l'expérience de l'un et de l'autre ; cette fidèle infidélité qui a permis à Max tant de rencontres, tant de projets partagés, tant de créativité, tant de découvertes chez la plupart de ceux qui l'ont côtoyé.

Je tracerai quelques traits, donnerai quelques coups de couleurs, j'évoquerai ce qui, *in fine*, apparaît aux yeux de tant de personnes qui l'ont côtoyé comme le parcours très cohérent d'un homme de progrès. Une grande production pour un seul homme, une production toujours partagée avec cer-

tains, avec d'autres et d'autres encore : à Liège et dans sa région, en Communauté française Wallonie/Bruxelles, à Haïti, à l'IIT, en Palestine, à Moscou, à Bruxelles, à Berlin, à Cuba, à La Reid,…

Travailler avec Max PARFONDRY, c'est tabler sur sa propre expérience car Max a toujours mis en avant les potentialités acquises par les uns et les autres. C'est sur base de ce réel que nous avons réalisé ensemble quelques travaux dès 1970 ; c'est sur base du réel que je l'ai vu travailler avec les premiers comédiens-animateurs que nous avons accueillis ensemble avec tous les membres de l'équipe qu'il constituait vers 1975. Il y a des questions rémanentes telles : comment partir des faits ? comment tabler sur les possibles de chacun ? Aux pédagogues de découvrir et sarcler les sentiers qui permettent à chaque comédien en herbe de se trouver, se reconnaître, se situer, se mouvoir ; à l'équipe pédagogique de souligner les qualités des uns et des autres, de développer de nouvelles voies de création, de combler des lacunes, de guider la mise en œuvre de ces personnes sur le plateau, dans un quartier, une ville, une institution, ...

Accueillir des comédiens-animateurs dans le cadre d'une formation, c'était accepter d'organiser cette formation ensemble et être mutuellement acceptés pour la mener à bien. Expérience pédagogique, expérience sensorielle, expérience institutionnelle, expérience stratégique, expérience relationnelle, expérience politique. Expérience ou expertise ? Max PARFONDRY a tellement souvent associé l'expertise des personnes rencontrées dans ses pérégrinations dans les mondes de l'amitié, du métier, des amateurs, de l'amour, des institutions (culturelles, politiques, d'enseignement), du travail scientifique, de l'histoire, dans ses contacts locaux ou internationaux…

Expérience et expertise car Max a mis en œuvre la sommation, l'accumulation des acquis de chacun au travers des parcours individuels et collectifs, l'utilisation des compétences de certains « collègues » du Conservatoire, de « partisans » du théâtre, des militants de cultures partagées et pour tous, de camarades du syndicat, de chercheurs scientifiques, de formateurs dans le champ psycho-social ; la mise sur chantier de toutes les potentialités disponibles (aisément ou non) a toujours été un objectif et un moyen puissant de développer une action commune. Sauf quand Max changeait de cap : comme une fuite, un départ, une infidélité, une incapacité d'expliquer. Pour lui, peut-être, le tour de la question avait été fait. Plus possible de continuer ensemble sans désaccords, sans maugréer à propos des mêmes analyses, des mêmes discours, sinon en faisant du sur-place. Pas possible pour lui.

Alors, il partait, alors certains nous ont quittés, alors nous nous sommes quittés. Puis un retour, à nouveau travailler ensemble, à autre chose ou autrement. Mais toujours sur des axes principaux et essentiels connus, partagés.

Si le comédien est central dans les réalisations de Max PARFONDRY, il y a toujours un autre point focal intrinsèquement lié : le rôle du théâtre et plus précisément le rôle des institutions théâtrales, des groupes, compagnies, troupes, écoles qui produisent du théâtre. Avec Max, nous avons toujours réfléchi sur ce rôle, sur ce que nous, acteurs (dramatiques et sociaux), voulions réaliser comme projet d'action. Se démarquant d'aventures théâtrales où les aspects narcissiques du comédien étaient prévalents, Max PARFONDRY a énormément développé la recherche sur le sens du théâtre, sa définition sociale, sa relation essentielle au public ou aux populations qui, pour des raisons de classe sociale, n'accèdent pas, et j'utilise cet euphémisme : « naturellement », c'est-à-dire politiquement au sens large, économiquement, culturellement ou socialement, au théâtre. Il y a toujours eu chez Max la volonté de travailler sur les différents aspects de cette question : faire du théâtre et créer des équipes capables d'assumer des rencontres théâtrales entre comédiens et public, « mettre sur le marché du travail » des comédiens capables de s'investir dans leur création ou dans les projets qu'ils mettent en œuvre à plusieurs, dans leur contenu, refuser les pratiques de gestion de comédiens dociles par des « maîtres en scène » tout-puissants ; permettre à ces comédiens d'exercer leur métier plutôt que de glander en attendant l'engagement hypothétique, que d'espérer l'appel du contrat après répétitions payées par les allocations de chômage.

En arrière-fond de ce projet, il y a souvent eu l'évaluation des institutions culturelles ou sociales, de l'intérêt qu'elles pouvaient développer ou pourraient découvrir dans l'action culturelle et la création théâtrale à destination de publics. Max s'est attelé tant de fois à dévoiler ces intérêts par le travail, les discussions, dans la fumée des cigarillos, la conception et la négociation de projets, l'intéressement culturel à des actions portées en commun : c'est le travail mené avec la Session expérimentale pour la Formation de l'Acteur, avec le Centre de Recherches et de Formation Musicales et Théâtrales de Wallonie, avec le Centre de Recherche et de Formation Théâtrales de Wallonie, avec la Formation des Comédiens Animateurs intégrée au mouvement du Théâtre-Action, avec *Théâtre & Publics*, avec le Conservatoire Royal de Liège, avec le Théâtre de la Communauté, avec Formation Action Militantisme (FAM-FPS), avec le Foyer culturel du Sart-Tilman, avec un ensemble de communes de la région liégeoise et le Théâtre des Communes,

avec le Groupov, avec le Théâtre de la Place, avec le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, avec le Fonds Social Européen, etc ... Et toujours, en toile de fond, un impossible calcul matriciel entre le Théâtre et la Musique, arts et institutions porteuses inscrits dans une relation indissociablement nouée au sein du Conservatoire Royal de Liège et de ses « banlieues » ! C'est sans doute une chose qu'il reste à réussir : asservir un lien institutionnel jugé régressif pour permettre aux uns et aux autres de se développer au mieux, de continuer des relations sur base de projets artistiques et non de perception d'ukases institutionnels. C'est déjà le projet que nous avions cru pouvoir mettre en œuvre avec Henri POUSSEUR lorsqu'il est arrivé à la direction du Conservatoire Royal de Liège en 1975.

Dans sa volonté permanente de passage à l'acte, Max PARFONDRY a écrit un petit texte très juste sur lui-même, un texte que ses proches nous ont transmis à l'heure de l'hommage rendu à cet homme qui venait de nous quitter, à l'heure des adieux que nous lui adressions, nous qui étions désormais réduits à envisager l'avenir sans lui, avec nous, autorisés de longue date à puiser dans un patrimoine construit en commun, dans son chef-d'œuvre déposé sous nos yeux et entre nos mains aux doigts serrés, sur les portées de nos musiques, dans nos mouvements et projets culturels :
« J'ai peu réfléchi à la mort jusqu'à présent, et j'en découvre à la fois l'importance et la pertinence, puisqu'elle induit la manière de mettre un point final au tracé d'une vie, en fonction de ce qu'elle aura été, peut-être comme un acte "utile" (comme dit Brecht en l'impliquant dans le travail à faire pour le progrès de l'humanité) ».

Cette évaluation de sa vie me semble très sincère et très adéquate. Elle renvoie aussi à une lucidité qu'il m'apparaît que Max PARFONDRY a sans cesse cultivée au travers de l'évaluation : celle de soi-même, celle de l'équipe dont on participe, celle des moyens mis en œuvre dans un projet.

Confronté à la mort, il lui voyait un sens lié au progrès de l'humanité. Sans doute a-t-il toujours intégré cette notion de progrès aux travaux que nous avons menés : progrès des individus et progrès des groupes, faire progresser l'action. Les évaluations collectives que nous avons menées tant de fois ne pouvaient que se baser sur les faits : qu'avait-on produit ? pour soi, pour les autres ? dans quelles circonstances ? quels obstacles avions-nous rencontrés, quelles barrières avions-nous construites ? Comment progresser, analyser la réalité construite et la réalité à changer, revoir notre travail, remettre sur le métier, développer les points positifs ? Comment reprendre

notre organisation ? Et toujours aussi, comment définir nos acquis, nos avancées, nos bonheurs ?

Peut-être pourrez-vous considérer que j'ai tenté de répondre à quelques-unes de ces questions au travers de ces quelques mots… sans Max. Manque.

[12] Yvette LECOMTE a collaboré de nombreuses années avec Max PARFONDRY dans le cadre de l'équipe pédagogique de la Formation des Comédiens Animateurs. Elle est actuellement Directrice du Service de la lecture publique au Ministère de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.

Hommage de Max Parfondry



De gauche à droite : Carole KAREMERA, Dorcy RUGAMBA, Jeanne KAJITESI dans *Rwanda 94* - Groupov

Explorer avec l'acteur tout ce qu'il ne sait pas qu'il sait.

Max et Olivier Parfondry [13]

Il n'y a pas de formation objective

Notre point de départ serait d'appliquer à notre métier spécifique d'acteur les interrogations auxquelles nous invite la sociologie des professions et d'attraire à notre objet l'une de ses conclusions majeures : pas plus qu'il n'y a de profession « objective », il n'y a de formation « objective » ; il y a des relations dynamiques entre institutions ou organisations de formation, de gestion, de travail et des trajectoires professionnelles, tout autant que « sociales » ou « personnelles ». Les « faits de formation » comme « les faits professionnels » sont des processus. Comme tels, ils engagent à opter pour le parti qui consiste à les appréhender à travers des éléments sociologiques (et historiques [14]). Nous aimons nous référer à cette phrase clé d'un des précurseurs de la sociologie du théâtre, Georges Gurvitch, qui, dès 1956, écrit : « La théâtralité se nourrit de la vie quotidienne comme la vie quotidienne se nourrit de la théâtralité [15] ».

A partir de là, deux questions récurrentes vont nous obséder : s'il n'existe pas *une* formation « objective » au métier d'acteur, débouchant sur *un* exercice de cette profession (l'ensemble du colloque l'aura sans doute prouvé), existe-t-il, par contre, *des* formations donnant lieu à un éclatement d'exercices de la profession ? La question essentielle qui en découle – quelles relations peut-on établir entre la formation initiale [16] de l'acteur et les réali-

tés du monde professionnel ? – doit également prendre en compte le fait que le projet pédagogique est en soi un projet de société « en miniature ». Qu'elle le veuille ou non, quel que soit le discours idéologique présent, toute institution de formation a, au moins, le désir de réaliser un type de pratiques à travers un type d'enseignement. En l'occurrence, pour ce qui est de la formation théâtrale, chaque organisme de formation anticipe sur une pratique de comédien. L'interaction entre la culture institutionnelle et le type de comédien que l'on veut voir sur les scènes y est généralement manifeste. La « subjectivité » de cette interaction nous invite cependant, pour comprendre le processus, à nous interroger sur les formateurs eux-mêmes, dispensateurs des *contenus* dans le processus de formation. Qui sont ces formateurs, quelle est leur propre formation ? Leurs activités pédagogiques sont-elles en prise directe avec la réalité de la profession ou non ? Sont-ils eux-mêmes des praticiens, à des degrés divers, dans le champ théâtral ? Quelle est alors leur implication dans le processus formatif et, au-delà, dans le devenir professionnel de leurs étudiants ? Toutes les institutions de formation ont un discours sur elles-mêmes ; ce discours institutionnel est souvent révélateur du projet de société qu'a chaque institution en fonction de sa raison d'être. En général, les institutions ont aussi comme ambition – même si elle n'est parfois pas avouée – de façonner les individus, voire des groupes, en fonction des différentes représentations qu'elles se font d'elles-mêmes et, par conséquent, des comédiens qu'elles forment. Ces représentations sont-elles en lien direct ou indirect avec des pratiques professionnelles, présentes ou futures, ou constituent-elles simplement un discours idéologique justifiant leur raison d'être ? [17]

Ainsi, au chapitre des *compétences* que peuvent y acquérir les étudiants, leurs expériences leur permettent-elles de se questionner sur leur formation et, par là même, sur l'opportunité de la compléter par d'autres formations ou de privilégier un axe plus pratique, par exemple la scène elle-même, qui leur permettra une formation « sur le tas » – moment critique pour juger de la validité de leurs compétences acquises dans ce domaine –, ou encore d'abandonner cette voie pour une autre ? Leurs expériences leur ouvrent-elles des voies propres à anticiper des trajectoires professionnelles ? Cette anticipation est-elle organisée et donc explicitée ? Est-elle à même de participer de l'imaginaire professionnel, d'une (re)construction identitaire professionnelle en fonction de l'exercice futur de la profession, ou participe-t-elle de l'intégration à la profession ? Dès lors, quelles sont les représentations sociales et autres que le futur comédien se fait ou peut se faire de sa formation, de l'exercice de sa profession, de son devenir socioprofessionnel ?

Quel(s) rapport(s) y a-t-il entre cet imaginaire professionnel et la réalité du monde théâtral ? Comment les imaginaires professionnels des formateurs et des formés s'agencent-ils et entrent-ils en relation ? Et, *in fine*, le contenu enseigné, les compétences acquises, les techniques véhiculées, les représentations à l'œuvre, les identités construites, les anticipations faites, l'intégration effective ou non permettent-ils de déboucher sur une reconnaissance sociale de l'acteur ?

A toutes ces interrogations, il convient d'en ajouter une qu'il nous semble, d'ores et déjà, important de pointer comme transversale, et qui est liée à une préoccupation qui sera la nôtre tout au long de ce texte : celle de savoir si, au-delà des techniques – présentes dans tout enseignement -, la transmission des savoirs, des savoir-faire, des savoir-être, en vue de l'exercice d'une profession, se fait ou ne se fait pas, et comment, et pourquoi ?

La réflexion d'un philosophe contemporain, Jean-Paul RESWEBER, nous ouvre peut-être une porte vers un élément de réponse : « Plus étonnant encore est le paradoxe d'une transmission qui engage une certaine forme d'innovation. En général, on assimile machinalement reproduction et transmission. Mais, à y bien réfléchir, si la transmission fait de nous des héritiers, c'est parce qu'elle nous enjoint de recréer l'objet transmis. En clair, c'est l'acte même de la transmission qui transforme le message en *héritage.* A telle enseigne qu'il n'y a aucune origine assignable à la transmission si ce n'est le résultat qui l'atteste. » Nombre de réflexions de praticiens de théâtre vont bien dans le même sens. Ainsi, dans son article « Héritages et savoir-faire », Julie BROCHEN – metteur en scène d'un célèbre *Penthésilée* de KLEIST et du récent *Décaméron des femmes* à l'Odéon – précise : « Je ne peux pas me référer à une tradition transmise sans heurt et sans rupture, parce que mon passé proche est cette période dite de la "modernité" et que l'idée de "modernité" implique la remise en question totale de la transmission de la tradition, de cette transmission verticale du savoir. Bien sûr chaque génération rompt avec le passé, mais jusqu'alors la notion de tradition supposait la transmission d'une pratique, dont on pouvait retrouver les signes dans l'œuvre des descendants. Aujourd'hui ce n'est plus le cas. Je voudrais donc proposer à la réflexion l'idée d'une transmission du savoir qui ne serait plus verticale mais que l'on dirait horizontale ou périphérique. (...) Jean-Luc NANCY disait que l'art était "passage, succession, apparition, disparition, événement...un achèvement sans fin... une finition infinie" [18]. Si la question de l'héritage nous donne une image circulaire et dynamique plutôt que verticale et passive de la transmission, nous renouons avec une liberté

ludique : liberté de déplacer, de transformer, liberté d'évoluer sans tabou [19] ».

C'est donc bien l'*éthique* [20] qui est au centre de nos préoccupations.

Il s'agit d'abord de comprendre que la formation de l'acteur ne peut s'identifier à un enseignement « classique », comme on peut le rencontrer dans des établissements dits « scolaires » où la démarche pédagogique, quel que soit le contenu enseigné, se caractérise par un ensemble de techniques à l'intérieur duquel on retrouve un enseignant et des enseignés, pris dans une relation fortement structurée, codifiée – parfois standardisée –, dans laquelle un savoir, ou un savoir-faire, est communiqué. L'enseignement particulier qu'est celui de l'art dramatique est caractérisé par une relation pédagogique basée sur un échange privilégié, singulier, où l'enseigné se pose en *sujet* de l'enseignement que va lui transmettre, en terme d'*héritage*, l'enseignant qui convoque à lui, consciemment ou inconsciemment, des notions telles que rite, passion, don (contre-don), raison. C'est le corps de l'acteur qui est au centre de cette recherche – ce corps de l'acteur qui doit s'appréhender et se construire, ce corps qui est au cœur de toute transmission artistique –, dont l'*objet* peut être ainsi nommé : l'*incorporation*, considérée comme un processus par lequel l'acteur est amené à intérioriser un ensemble de relations sociales dont les corps sont les sujets, et à pouvoir les représenter, au travers d'un texte, sur une scène, face à un public. Et ce dernier élément élargit la notion de relation entre *l'éthique* et *le corps de l'acteur* à une autre relation, celle de *l'éthique* au *corps du public*, à travers une autre préoccupation majeure, *la pédagogie du public* [21].

Tenter de commencer à former des artistes

Dans notre école, le Conservatoire royal de Liège, notre projet pédagogique [22] garde parfaitement à la conscience qu'une formation professionnelle, si elle veut être légitime, doit conduire chaque étudiant qui se forme aux débouchés de la profession telle qu'elle existe. Mais il ne s'agit là que d'une branche de l'alternative, ou si l'on veut du *dilemme éthique* qui se pose à nous, car il y a dilemme. Procéder ainsi seulement, ce serait accepter la profession telle qu'elle existe, et déduire de ce qu'elle est, dans sa diversité, la formation à concevoir. Or, l'art ou, si l'on veut, la pratique artistique, continue à poser, de façon aiguë, à travers le temps - donc de nos jours encore –, des problèmes aux sociétés où il se développe. Il soulève des questions. Il agite et secoue la réalité telle qu'elle est. Dès lors, nous ne pensons pas que nous pouvons former des étudiants, nous pensons que nous pouvons tenter de commencer à *former* des artistes, en l'occurrence des acteurs, d'abord en leur transmettant des rêves – au sens noble si l'on veut, mais au sens concret aussi – qui les rendent assez peu prêts à s'adapter à la profession telle qu'elle est. Des « rêves » qui les obligent, tout comme l'école elle-même, à se débattre – ou à se battre – dans ce dilemme éthique et à ne pas opter pour l'une ou l'autre branche de l'alternative – ce qui se fait d'ailleurs souvent de manière insatisfaisante, incomplète, et jusqu'à un certain point fallacieuse.

Expliquons-nous. Notre projet pédagogique, à travers la pédagogie du projet et l'utilisation de ce que nous appelons les « Points de passage obligés », ne vise pas seulement à explorer un répertoire, par exemple TCHÉKHOV en référence au « jeu intérieur », BRECHT en référence au « jeu épique », RACINE ou SHAKESPAERE en référence au « jeu » ou au « grand style tragique ». Il s'agit de bien plus que cela ; il s'agit de transmettre, avant tout, l'ampleur, l'exigence des visions dramatiques qui nous ont précédé et le « rêve » qu'elles incluent. Il ne s'agit donc pas d'aborder les « Points de passage obligés » comme un catalogue, un mode d'emploi de l'art dramatique – comment on « fait » de la tragédie, comment on « fait » du grec, comment on « fait » de la comédie ou du vaudeville –, mais comment, au travers de SHAKESPEARE, de RACINE, de TCHÉKHOV ou de BRECHT, on transmet la connaissance du lien entre certaines visions dramatiques et les sociétés qui les ont produites, dans leur exigence même. Il s'agit – autant que possible, chez des étudiants aujourd'hui issus d'un monde très lisse malgré ses aspects tourmentés, très fermé malgré ses apparences d'ouverture, générateur de beau-

coup d'autosatisfaction mais de peu d'espoir – de créer, de transmettre une réelle exigence et de les « infecter » d'insatisfaction perpétuelle. A notre sens, cela ne peut se faire qu'à travers les diversités d'un savoir-faire par référence à des artisanats qui tiennent compte, certes, de la profession telle qu'elle est, mais aussi et surtout de ce qu'il est encore souhaitable et possible d'y bouleverser et d'y créer.

A notre sens, une école doit produire des acteurs capables de s'insérer dans la profession et mécontents de ce qu'elle est ; pas mécontents d'une manière mesquine, parce qu'elle n'offre pas nécessairement assez de débouchés, mais mécontents de l'état du théâtre et des pratiques théâtrales ; capables aussi de s'y imposer, capables de susciter de nouvelles entreprises, des rencontres de publics, et de créations ; capables d'intégrer le *dilemme éthique* évoqué plus haut, lié à la dégradation historique du théâtre.

Quelqu'un qui s'était formé chez STANISLAVSKI pouvait jouer au *Théâtre d'Art*, qui était en quelque sorte un débouché naturel des « Studios » qui lui étaient liés : il existait bien un certain idéal d'acteur pour un certain idéal de pratique théâtrale qui avait cours à la fois dans l'école et dans le théâtre qui avait généré cette école. Au Conservatoire Royal de Liège, nous ne considérons pas qu'il y ait un comédien-type, parce que nous ne considérons pas qu'il y ait une pratique théâtrale unique, mais nous ne pouvons pas nous masquer, non plus, le fait que le statut du théâtre et la place de l'acteur dans la société ont radicalement changé. Les temps D'ARTAUD ou de BRECHT ont radicalement changé : disons, pour faire simple, que c'était l'époque où étaient encore possibles des pratiques et des discours de type « totalisant ».

Le discours d'ARTAUD, aussi oblique soit-il, est un discours d'aspiration « totalisante ». Dans ses *Manifestes pour le Théâtre*, il présente son choix comme *la* solution pour revivifier le théâtre ; à sa suite, d'aucuns ont pu penser : « Les Occidentaux ont perverti le théâtre, les Orientaux nous montrent le théâtre éternel ; il faut aujourd'hui, dans la situation actuelle de la civilisation (c'est peut-être la seule dimension historique de leur discours), revenir aux sources mêmes du Théâtre. » Encore faut-il penser qu'il y a une source éternelle du théâtre et qu'elle a été simplement altérée ou déviée. Mais peut-être, aussi, est-ce qu'Artaud nous entretenait de bien autre chose, nous y reviendrons.

Le discours de BRECHT peut apparaître comme plus subtil, parce que plus dialectique, mais il est tout aussi « totalisant » et procède d'une conception

du « divertissement » dans une ère scientifique dont l'espoir est pour le moins suspendu. Qui, effectivement, aujourd'hui, oserait encore tenir le discours du *Petit Organon* ? Personne sans doute.

Par contre, sur la scène, très concrètement dans la pratique, dans l'organisation de la scénographie, du jeu d'acteur, du rapport au texte, toute une série de compagnies théâtrales, nombre d' « expériences » théâtrales, se comportent avec assurance, « comme si de rien n'était » ; comme si le théâtre n'était pas placé, à cause de l'économie, de la pensée, de la communication en général, dans une situation paradoxale par rapport à son essence même : rester un outil de plaisir et de communication immédiate – mais être alors complètement battu sur le terrain de la communication de masse par le cinéma, la télévision, les feuilletons et maintenant les nouveaux moyens de communication issus de la « nouvelle technologie » – ou s'aligner sur les pratiques des autres arts, les anciens arts, devenus tous des « arts d'avant-garde » – c'est-à-dire coupés du grand public, comme la peinture et la musique contemporaines – et se retrouver devant un public d'initiés, à peu de chose près.

Une des manières de faire « comme si de rien n'était » est d'entériner les faits : « Eh bien oui, le théâtre, c'est pour une minorité ; eh bien oui, c'est comme ça, il n'y a pas de problème », et c'est tout à fait tragique. On ne peut éliminer la dimension tragique d'une telle assertion pour un artiste. Il n'y a qu'à voir les acteurs ; il n'y a qu'à voir le malaise, la rancœur, la haine parfois, le chagrin de ceux qui, par intelligence et sensibilité sont notamment dans les Jeunes Compagnies et qui, en même temps, se sentent perpétuellement orphelins de la communication immédiate, du succès, de la reconnaissance que le métier d'acteur implique comme aspiration. Que l'on parle avec des acteurs de Jeunes Compagnies et l'on se rend compte de l'immense frustration ; que l'on dise, brusquement, à n'importe lequel d'entre eux : « Tu peux devenir le partenaire de DEPARDIEU dans une panouille quelconque, dans un film indéfendable par rapport aux conceptions artistiques des troupes théâtrales que tu as défendues…Tu le fais ou tu ne le fais pas ? » Il le fait…parce qu'il y a au fond de l'acteur quelque chose qui est très ancien, qui vient de cette ancienne conception du théâtre. Les acteurs sont en deuil de cela. Et s'ils continuent à fonctionner, par conscience, dans des expériences qu'en même temps ils ne partagent pas entièrement, c'est parce que, finalement, on y fait « comme si de rien n'était ».

Comment résister à cette catastrophe ? Comment accéder au devoir d'uto-

pie ? Comment rester vivant dans la tempête ? Peut-être par *la nécessité du savoir* et par *la nécessité de la transformation.*

Au chapitre des études, lorsqu'il s'agit pour nous d'aborder un projet, nous tentons de ne pas nous confronter seulement à un texte et à son univers, mais aussi à des ouvrages fondamentaux qui mettent les acteurs en rapport, non pas avec l'histoire de la littérature dramatique, mais avec l'étude de manifestes ou de méthodes basées sur *l'expérience* de la représentation. On retrouvera, dans ces ouvrages, les *classiques* – Constantin STANISLAVSKI, Motokiyo ZEAMI, Antonin ARTAUD, Jerzy GROTOWSKI et Eugenio BARBA, Bertolt BRECHT – mais aussi des auteurs moins fréquentés comme Ferdinando TAVIANI et Mirella SCHINO et leur *Secret de la commedia dell'arte,* etc. Ainsi, si les séquences de travail réservées aux projets débutent en début d'après-midi, après une matinée d'environ trois heures réservée aux cours de base – corps, voix ou mouvement –, régulièrement de longues soirées ou des séquences d'après-midi sont consacrées à l'un ou l'autre de ces livres, à leur discussion, à des exposés, à l'écoute ou à la vision de documents liés à leur contenu. Par exemple, s'il s'agit du *Théâtre et son double* d'Antonin ARTAUD, les étudiants peuvent aussi écouter l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* et appréhender cette approche singulière de la tradition orientale à travers l'imprécation de l'auteur à l'égard de la tradition européenne.

On l'aura constaté, nos « classiques » sont ceux qui, à l'instar notamment d'ARTAUD, ont pu, à travers l'expérience de leur propre corps, se définir à la fois comme les praticiens et les penseurs de leur propre travail. A leur contact, les acteurs peuvent éprouver, au-delà des retours aux sources ou aux traditions, que ces pratiques mises en rapport avec le monde d'aujourd'hui donnent à l'acteur une place centrale qui appelle à l'élaboration d'une pratique nouvelle. Ils peuvent, dans cette perspective, toucher, modestement, à ce qui fait les filiations organiques – non les oppositions – que l'on est en train de redécouvrir, plus substantiellement, entre, par exemple, Constantin STANISLAVSKI - celui de la méthode des actions physiques - et Jerzy GROTOWSKI [23], ou entre Vsevolod MEYERHOLD et Eugenio BARBA [24].

Ils peuvent, notamment, comprendre par le corps le « théâtre pauvre » comme don aux spectateurs, objet de connaissances intimes.

C'est la disponibilité fondamentale à acquérir pour et par le projet. Ainsi, à travers les « Points de passage obligés » – jeu intérieur, jeu épique, jeu far-

cesque, grand style tragique, phrasé, jeu devant la caméra – et les « projets d'initiative pédagogique », avons-nous défini l'objectif fondamental de la pédagogie comme « une recherche de la singularité créatrice ». Mais comment y arriver ? Comment trouver, à la base, les chemins vers la rencontre de cet objectif ? Comment, d'emblée, rester vivant ? C'est LA question de tout acteur. « Désarmer… On vient au théâtre armé. Une partie de l'apprentissage, c'est l'histoire de ce désarmement [25] » .

C'est un fait que les interrogations artistiques du Groupov [26] ont exercé une influence sur les objectifs et la structure même de notre enseignement [27] et que, inversement, les créations du Groupov ont bénéficié largement des acquis de la pédagogie. C'est ainsi que des pratiques spécifiques aux premières expérimentations du Groupov au début des années quatre-vingt ont été réorganisées dans le cadre d'ateliers dits *Hic et nunc* [28], conduits dans le cadre de l'enseignement. Et si l'objectif fondamental de notre pédagogie se définit par une « recherche de la singularité créatrice » du jeune acteur, les ateliers *Hic et nunc* proposent, eux, à leurs débuts, en pesant chaque terme, « la recherche d'une expression personnelle théâtralisée dans sa singularité même ». C'est en soi comme un Manifeste.

Il s'agit donc d'une *recherche*, il n'y pas de but fixé à priori qu'il faut à tout prix atteindre, d'une *expression personnelle*, propre à cet individu. Naturellement nul n'espère qu'une forme nouvelle surgisse de nulle part, sans avoir réglé ses comptes avec les héritages et avec les tabous et les fixations individuelles. Ce règlement de compte fait partie du travail, et toujours par la pratique.

Cette expression doit se *théâtraliser*. Nous ne jouons pas au psychodrame ou à d'autres formes de thérapies, même si certains aspects semblent en relever. Mais la capacité d'expression, donc formalisée, reste le souci majeur. L'épreuve des formes est sans doute le cœur de ces ateliers. *Théâtralisée dans sa singularité même* : nous portons avec l'acteur une grande attention à ne pas appréhender son travail avec des outils issus d'expressions étrangères à la sensibilité particulière dont il est en recherche. Nous nous efforçons de dégager avec lui les règles propres qui régiraient celle-ci.

Cette proposition de base, axe fondamental des ateliers, n'impliquait pas par elle-même la suppression du texte dramatique ou de la parole scénique. Mais l'expérience personnelle et l'observation des pédagogies les plus diverses nous ont convaincus que le texte et la parole induisent presque obli-

gatoirement des chemins aprioristes d'expression, tant nous sommes infectés par eux aux dépens des vastes ressources du corps, méconnues. Un des paris de ces ateliers consiste, en effet, *à explorer avec l'acteur tout ce qu'il ne sait pas qu'il sait.* Il y a en lui, véritable livre, dans les nerfs et les muscles, une énorme mémoire, un trésor d'expression, dont il se détourne presque automatiquement si la voie du texte ou de la parole lui est ouverte, en tous cas dans un premier temps.

Le premier atelier recourt donc essentiellement à ce que nous appelons l'Ecriture Automatique d'Acteur, par analogie avec la technique des surréalistes, mais sans grand rapport avec l'emploi qu'ils en ont fait à des fins littéraires. Le but en est l'entrée par surprise (par effraction ?) dans les ressources créatives de l'acteur, par lui-même, et ce d'une double manière :

a) en mettant à jour des *matériaux* qu'il n'aurait peut-être jamais sollicités sans cela ;

b) en le faisant, à sa propre surprise, dans des *formes* qu'il n'a pas d'ordinaire à sa disposition et qu'il découvre et tente de maîtriser dans le moment même de leur production.

Ainsi, avant même d'être confronté aux « Points de passage obligés » et, audelà, au monde professionnel, le jeune acteur est-il renvoyé, dans le travail, à cet exemple que nous aimons citer, non sans quelque émotion, et que Peter BROOK formule en forme d'hommage à un acteur – à l'acteur ? – :

« (…) Dans la troupe, il y avait quelques jeunes acteurs impatients de travailler de cette manière (un long moment à faire des exercices qui comportaient souvent des mouvements physiques), et aussi plusieurs acteurs plus âgés qui considéraient ces méthodes comme de dangereuses lubies. En échange, les jeunes acteurs méprisaient avec colère les plus vieux et je constatais, non sans panique, qu'ils voyaient en John [GIELGUD] le symbole même du théâtre qu'ils rejetaient.

Le premier jour je suggérai quelques exercices qui exigeaient un engagement physique considérable. Nous nous assîmes en cercle et les acteurs essayèrent un à un le premier exercice. Quand vint le tour de John, il y eut un instant de tension. Qu'allait-il faire ? Les acteurs les plus âgés espéraient qu'il refuserait.

John savait qu'après ces jeunes acteurs sûrs d'eux, il ne pouvait qu'apparaître ridicule. Mais comme toujours sa réaction fut immédiate. Il plongea.

Il essaya humblement, maladroitement, en y mettant tout ce qu'il pouvait (…) [29] »

Explorer avec l'acteur tout ce qu'il ne sait pas qu'il sait.

Notes

[13] L'école du Jeu. Les voies de l'Acteur. Former ou transmettre : les chemins de l'enseignement théâtral. Max PARFONDRY, Professeur au Conservatoire Royal de Liège, Directeur de *Théâtre & Publics*. Olivier PARFONDRY Sociologue, doctorant à l'Université de Metz. Ce texte a été publié dans les actes de ce colloque international sur la formation de l'acteur organisé par l'université du Québec à Montréal et l'Université Paris X – Nanterre au Théâtre National de la Colline (Paris, avril 2001) sous la direction de Josette FÉRAL – Collection « Les Voies de l'Acteur » – L'Entretemps Editions – Saint-Jean-de-Védas – France – 2003 – 372 pages – ISBN : 2.912877.18.0.

[14] En particulier, il conviendrait de mobiliser les théories interactionnistes de l'étude des professions (L'Ecole de Chicago, CHAPOULIE, BOURDIEU), ainsi qu'à des apports comme ceux de MAUSS (théorie du « fait social total »).

[15] Georges GURVITCH, « Sociologie du théâtre », in *Les Lettres nouvelles*, n° 35, Paris, Julliard, février 1956, pp. 196-210.

[16] Nous n'ignorons pas cependant que la formation initiale est difficile à définir. Nous gardons à l'esprit certaines conclusions des trois études récentes consacrées aux formations et à la profession de comédien (Cfr. *Le spectacle vivant*, Paris, La Documentation française, 1997; Pierre-Michel MENGER, *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, Département des études et de la prospective, 1997; Catherine PARADEISE, avec la collaboration de J. CHARBY et F. VOUR'CH, *Les comédiens, Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998.) : ces trois études ont en commun d'amenuiser considérablement la distinction entre « le monde professionnel » et « le monde de la formation », dans la mesure où l'un et l'autre constituent des « nébuleuses » complexes où le partage liminaire entre une période de formation initiale et l'exercice ultérieur de la profession est, non seulement malaisé à tracer, mais peut n'apparaître au total que comme une simplification commode. Dans son chapitre *De la formation à l'emploi*, l'ouvrage de Pierre-Michel MENGER fait apparaître que l'entrée dans le métier de comédien prend des formes nombreuses, et qu'il est, dès lors, peu aisé de fixer un repère incontestable à l'origine d'une carrière. Cela le conduit à concevoir la formation et la relation entre formation et activité professionnelle comme une composition de grandeurs dont le dosage varie avec les profils individuels de carrière, et dont la valeur même se modifie avec le cours de la carrière.

[17] Aborder ces questions permettrait peut-être de dépasser le clivage récurrent de bon nombre de colloques internationaux depuis pas mal d'années. Cfr., par exemple, la recommandation de la Commission C, *La formation professionnelle et le statut de l'artiste*, in Etats Généraux du Théâtre, International Theatre Information, 1-2/1980, Unesco-IIT, 17-22 mars 1980 : « Article 3 – L'école théâtrale doit se proposer au moins deux buts : - préparer l'élève à entrer dans le théâtre tel qu'il existe ; - fournir à l'élève les moyens de créer le théâtre de l'avenir. Article 4 : - Dans cette intention, l'école doit fournir, entre autres, une formation technique reflétant la meilleure pratique du théâtre contemporain. »

[18] J.L. NANCY, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, pp. 142-143.

[19] J. BROCHEN, « Héritages et savoir-faire », in *La Revue du Théâtre* n° 25, Diff. Actes sud, Paris, été 1999, pp. 93-97.

[20] Pour étayer le caractère essentiel de l'éthique que nous conférons ici à la transmission de la compétence théâtrale, nous renverrons à nouveau aux travaux de Jean-Paul RESWEBER, dont nous garderons à l'esprit les deux assertions paradigmatiques suivantes :
« A la différence de la communication, la transmission se passe finalement de techniques. Elle se déploie, en effet, dans l'espace d'une spécificité culturelle ou d'une singularité relationnelle qui résiste à la standardisation des procédés. Tout se passe comme si les moyens planifiés mettaient en péril l'objet à transmettre.

On peut, en effet, observer que, dès que triomphent les techniques, c'est l'empire de la communication qui tend à digérer les lieux de transmission. Sans doute est-ce ce phénomène qui, aujourd'hui, caractérise la modernité. Mais le désir de transmettre est plus fort que la passion de communiquer. Les valeurs résistent au nivellement, les identités protestent contre ce viol généralisé. Tout se passe comme si l'uniformisation technique provoquait, par réaction, la différenciation croissante des systèmes culturels, abritant les processus d'une transmission de plus en plus privatisée. La transmission obéit non à des logiques techniciennes, mais à des règles. Dans la mesure où elle se présente comme une communication subversive, elle se réalise, d'abord, dans le langage de l'interpellation, où la parole se conjugue avec le silence. » [Cfr.infra Jacques DELCUVELLERIE, « Le Jardinier », in *L'art du théâtre. Le metteur en scène en pédagogue*, hiver 1987-printemps 1988 – n°8, Paris, Actes sud-Th. Nat. De Chaillot, 1987, p.64 : « Pour moi ce qui ne change pas, c'est ceci : l'Elève doit se taire, le Maître ne doit pas parler. »] L'interpellation brise la loi du dialogue ordinaire, pour proposer sous forme d'une adresse personnalisée, un projet spécifique à une personne qui, en se l'appropriant, conquiert son identité. (Jean-Paul. RESWEBER, « Les paradoxes de l'éducation », in *Le Portique, Revue de philosophie et de sciences humaines*, n°4, Strasbourg, 2e semestre 1999, p. 100). Dans un champ de recherche où le plateau de théâtre est souvent désigné comme un lieu sacré où se raconte le monde, nous serons particulièrement attentifs aussi à son investigation des « Lieux communs de la modernité » (in *Le Portique*, n° 1, Strasbourg, Ier Semestre 1998, pp. 11-34) où, après avoir énoncé que « La modernité a pour épicentre la subjectivité dont l'affirmation inconditionnelle parvient à faire basculer l'être du pôle de la présence vers celui de la représentation ». et que « Dans un tel contexte, le problème de l'éthicisation est inséparable de celui de la liberté de l'homme », il conclut qu' « En tout état de cause, l'éthique communicationnelle témoigne, sous un mode non conventionnel, de la sacralité de l'homme ».

[21] La lecture particulière que Jean-Marc LEVERATTO fait du texte de KLEIST *Sur le Théâtre de Marionnettes* nous a ouvert une piste fondamentale sur cette place centrale à réserver *au corps de l'acteur* dans la transmission des compétences en matière de formation théâtrale, et à en déterminer la relation indissociable avec *le corps du public* dans la prise en compte de l'*éthique* théâtrale comme préoccupation essentielle dans la formation (Cfr. aussi son récent ouvrage : *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000, et en particulier le chapitre « L'art et le corps », pp. 349-367). Car si « cette petite machine de guerre », comme il nomme le texte de KLEIST, conduit bien à interpeller ce qu'est la «vie» du spectacle, à travers « une dispute esthétique moderne », elle permet aussi, chemin faisant, de substituer à une explication technique une conception que nous voudrions mettre au cœur de notre problématique : substituer, en d'autres termes, au critère professionnel de la qualité de la représentation de la figure humaine, écrite par l'auteur, exécutée par l'acteur, et analysée par le spectateur cultivé, celui de l'efficacité sensible, et éprouvée par tous, d'une simple technique de manipulation, agissant en même temps sur celui qui l'exécute (l'acteur), et sur celui qui la regarde (le spectateur), deux statuts que la pratique du théâtre de marionnettes interdit de distinguer. Cette situation contraint, de plus, à attribuer le statut de celui qui maîtrise l'action, « l'auteur », aussi bien à « l'acteur » qu'au « spectateur » (« Image du spectacle », in *Le Portique*, n° 1, Strasbourg, 1er semestre 1998, p. 113). Nous ne suivrons pas, ici, le raisonnement qui permet, dans l'article, de dépasser l'opposition entre mécanisme et vitalisme. Mais nous irons, d'emblée, au constat fondamental pour notre propos, « Comment, en effet, penser l'art sans tenir compte du corps qui nous permet de ressentir mais aussi de juger le sens du spectacle ? » (ibid, p.115) dans la mesure où l'interprétation du Théâtre de Marionnettes de KLEIST a, entre autre, servi à « affirmer l'impossibilité de produire un jugement esthétique, indépendant d'un jugement technique et éthique du spectacle qui nous permet de le produire ». Parmi la vingtaine de personnes répondant au dossier *Aimer le théâtre ?*, la romancière et essayiste Dominique DESANTI ramasse la conception qui se dégage de la lecture de KLEIST dans le seul titre de son article : « Le théâtre ? C'est le corps » , en renvoyant ce dernier, à travers le concret d'une brève narration, vers ses deux pôles indissociables, l'acteur et le public : Le rideau s'ouvre et – magie – tout se fait. Nous sommes tirés hors de nous vers des êtres comme nous, des corps vivants qui nous offrent leur chair présente, leur voix de l'instant, leur fragilité faillible. Tout peut se produire. J'ai vu trébucher; j'ai vu hésiter. J'ai vu le regard vers le partenaire, implorant « enchaîne, invente, j'ai un trou », j'ai su – mystérieusement – que cette expression-là n'était pas dans le texte. Le partenaire, pendant une seconde, s'est figé puis a dit quelques mots et, sur l'autre visage, visiblement le rôle est revenu avec la mémoire. (...) L'histoire, éternellement racontée, du sadique allant au cirque chaque jour, dans l'espoir qu'une fois le tigre attaquerait le dompteur, c'est l'histoire de tout public de théâtre. Incons-

ciemment il sait que sur scène ses semblables sont aussi désarmés que lui devant le hasard ou l'accident (in *La Revue du Théâtre*, n°25, Diff. Actes sud, Paris, été 1999, pp.3-62.)

[22] Nous l'avons exposé au colloque de Montréal, *La formation de l'acteur. Le jeu s'enseigne-t-il ?* (octobre 1998), sous le titre « Une recherche de la singularité créatrice ». On ne s'étonnera pas que nous commencions par parler de l'insertion professionnelle. Nous avons conscience de cette responsabilité eu égard au caractère social de l'art qu'est le théâtre, et au fait qu'il a toujours requis, d'une manière ou d'une autre, l'argent de la collectivité – sa pédagogie aussi depuis qu'elle existe. C'est en fonction de cela que nous prolongeons la pédagogie de base par les initiatives concrètes de *Théâtre & Publics*. Mais il est vrai aussi, comme nous allons le montrer, qu'à travers la pédagogie des « Points de passage obligés », nous développons une large part de critiques de la profession telle qu'elle existe. Nous pensons que s'intégrer, d'une part, ou refuser, d'autre part, ou encore inventer un nouvel espace de création ne doit être le résultat ni du diktat économique ni d'une mauvaise formation, mais d'un choix. Et à cet égard, c'est le texte de Jacques DELCUVELLERIE, « Le Jardinier » (in *L'Art du Théâtre*, n° 8, Le metteur en scène en pédagogue, Paris, Actes sud, hiver 1987, printemps 1988, pp. 60-72) qui, pour une large part, constitue le contrat moral entre pédagogues et étudiants.

[23] Cfr. Virginie MAGNAT, « Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon STANISLAVSKI au performer selon GROTOWSKI », in *Théâtre/Public* n° 153, Paris, Théâtre de Genneviliers, Mai-Juin 2000, pp. 4-19 ; et bien entendu, Thomas RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London, Routledge Ltd, 1993 (trad.franç., Actes sud, 1995).

[24] Cf. Meyerhold's Etude : Throwing the Stone (Etude de MEYERHOLD : le Lancement de la Pierre), Arts Archives – The Third Archive, 1996-97 (document audiovisuel).

[25] Francine LANDRAIN, *Et avec lui la vie d'un homme*, Liège, Cahier Groupov, n° 2, décembre 1997, p. 28.

[26] Sur le Groupov, cfr Jacques DELCUVELLERIE, « A celle qui écrit Lulu-Love-Life », in *Alternative théâtrale 44*, Bruxelles, juillet 1993 ; et Jacques DELCUVELLERIE, « De la maladie, une arme », in *Réseaux 88-89-90, Modernité et Postmodernité, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, Mons, Centre Interdisciplinaire d'Etudes Philosophiques de l'Université de Mons, 2000, pp. 151-160.

[27] Cf. Jacques DELCUVELLERIE, *Le Jardinier*, op. cit.p. 65 : « Le jardinier d'acteurs sait bien qu'on ne fait pas pousser les fleurs en tirant dessus. Il fonde son pari là-dessus parce que c'est vrai : 'Tu sais plus que tu ne sais. Il y a plus en toi, acteur, que ce que tu peux tenter d'en dire.' Le problème n'est donc jamais de 'dire' mais bien de 'chevaucher le tigre'. »

[28] Jacques DELCUVELLERIE, *Les Ateliers « Ici/ Maintenant »*, Liège, Cahiers Groupov, n° 2, décembre 1997, pp. 76 et suivantes, qui décrivent aussi concrètement que possible les développements de cet exercice.

[29] Peter BROOK, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, pp. 112-113.

Théâtre & Publics, 1993-2003
dans le cadre du Fonds Social Européen



De gauche à droite : Nathalie MARÉCHAL, Julie SART, Catherine SALÉE, Béatrice CUE ALVAREZ dans *Les années fléaux* de Norman SPINRAD – Fraction Neige

Dix ans d'action de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle

Roland de Bodt [30]

I. Quelques considérations préalables

1. L'action de formation continuée et d'insertion professionnelle de *Théâtre & Publics* repose sur un nombre limité de conceptions fondatrices. Elles sont des représentations originales à propos du métier d'acteur, des nécessités de sa formation, de son rôle dans les pratiques de création, dans les relations aux publics, dans la société. Elles fondent notamment une représentation large de ce qu'est l'école, des relations entre cette école et la profession, entre cette profession et la société. Ces conceptions fondatrices et singulières sont des constructions culturelles, artistiques, pédagogiques et politiques. Elles s'élaborent au départ de propositions héritées des générations précédentes. Je pense plus particulièrement aux analyses et aux préoccupations que font émerger, aux cours des années dix-neuf cent septante et quatre-vingt, René Hainaux [31], Arlette Dupont [32], Jean-Henri Drèze [33], Marie-Paule Godenne [34], Pierre Laroche [35] ou à un autre niveau Raymond Ravar [36]. Elles empruntent à des pratiques majeures pour l'art du théâtre dans le monde, au départ des choix et des engagements individuels ou collectifs de ceux qui s'y impliquent. Elles évoluent, encore, en vertu des résultats des expériences qui sont réalisées et, au fur et à mesure, d'inventions permanentes de solutions *ad hoc.*

2. Ainsi, cette action de formation continuée de *Théâtre & Publics* est double ; d'une part l'association puise dans un patrimoine mondial de traditions de l'art et de la formation théâtrale – elle s'intéresse à connaître [37], à expérimenter, à évaluer et à s'approprier ce patrimoine – et d'autre part

elle recherche des solutions aux questions d'aujourd'hui et ce faisant, elle enrichit ce patrimoine [38].

3. On l'aura compris : il ne s'agit pas que de formation, mais de formation intégrée à la vie professionnelle, il ne s'agit pas que de la Communauté française Wallonie/Bruxelles mais de cette Communauté reliée à l'Europe (Evora, Leipzig, Valenciennes, Pontedera, San Marino, Bratislava, …) et au monde (Sénégal, Chili, Russie, Burkina Faso, Rwanda, Palestine, Israël, …), il ne s'agit pas que de création théâtrale, mais aussi d'élargissement des publics, ou plus exactement de créations théâtrales conçues et réalisées dans leurs relations aux publics.

4. Chacune de ces propositions ouvre sur un monde de tensions et de contradictions qui sont à l'œuvre – de manière structurelle et dialectique – entre théâtre et publics, entre pratiques et formations, entre insertion et invention. Dans sa démarche, *Théâtre & Publics* ne cherche pas une voie moyenne qui permettrait d'estomper ou d'échapper à ces contradictions ; mais une voie qui les prend en considération et fonde des propositions pour faire évoluer les pratiques de la formation et de la profession. Ainsi les réflexions portent sur les limites, les abîmes et les fractures qui surgissent de ces contradictions. Les projets peuvent alors être organisés au départ des « manques » vécus et des difficultés expertisées à l'intérieur – et de l'intérieur – de la pratique artistique, professionnelle et pédagogique.

5. Il serait inexact de présenter les choses comme si *Théâtre & Publics* détenait une exclusivité quelconque dans ces conceptions fondatrices. L'originalité spécifique de notre association consiste *à les porter ensemble*. C'est le tout plus que la partie ; c'est le tout – enrichi des contradictions de ces parties – qui forme l'identité de notre projet. Cette originalité est intrinsèquement liée à la personnalité artistique et pédagogique de ceux qui portent ces projets et nourrissent ces réflexions. Cette originalité est aussi tributaire de leur statut dans la société présente ; elle opère dans le même temps à le transformer.

L'acteur est au cœur de la pratique théâtrale

6. Face-à-face de l'acteur et des populations dont il émerge. L'acteur comme force d'incarnation du théâtre au devant de l'assemblée. Celle et celui qui posent l'acte par lequel le théâtre s'institue. Celle et celui qui métamorphosent les *populations* en communauté qui se réfléchit, en *publics.*

7. *Pratique professionnelle ?* L'acteur comme sujet de son enseignement tout au long de sa vie. L'atelier comme lieu d'apprentissage *et* de constitution des pratiques. La formation continue des actrices et des acteurs comme espace d'aspiration, d'impulsion, de transformation et d'invention du théâtre.

8. L'acteur est au cœur des réflexions, des travaux de recherche, des tentatives et des expériences qui toutes ensemble tournent autour de cette préoccupation centrale qui peut se formuler ainsi : *comment créer les conditions pour que l'acteur, par sa formation continue, s'insère – par la singularité de sa démarche – dans le paysage théâtral, s'en approprie les langages, en transforme les pratiques*[39] *?*

Autonomie et singularité de l'acteur

9. Pour les actrices et les acteurs, la formation de base et la formation continuée apparaissent non plus seulement comme une reproduction de savoirs ou de savoir-faire. Elles deviennent une condition fondamentale de l'émancipation personnelle de l'acteur. Au départ de laquelle il renouvelle les pratiques du théâtre, ressource l'invention et crée des initiatives artistiques singulières.

10. Ce sont des femmes et des hommes, ils pratiquent un art : celui de « réfléchir » le monde. Ainsi, l'acteur prend sa place dans la société. Comment ? Cette question ne reçoit pas ici de réponse définitive. Elle est une problématique constitutive de la pratique de l'art du théâtre dans notre Communauté. Cette considération influe sur la manière d'envisager l'insertion et la vie professionnelles. Dans les métiers des arts du spectacle vivant, l'insertion est rarement un acte définitif. Elle s'inscrit dans une durée longue.

Elle est réellement une dynamique structurelle du travail. L'action développée par *Théâtre & Publics* a permis d'identifier la nécessité de processus de formations spécifiques qui permettent d'amplifier la capacité des stagiaires à intégrer une approche plus construite de cette question de *l'insertion* dans leur profession, dont ils cultivent encore trop souvent une représentation mythique.

11. C'est pourquoi les pédagogies de l'insertion professionnelle développées par *Théâtre & Publics,* dans le cadre de son programme, sont des processus de formation continuée qualifiante qui invitent à une attitude volontaire, à l'autonomie, à une détermination de la part des stagiaires dans la conduite de leur propre destinée professionnelle. Chaque année, le stagiaire s'inscrit dans un ou plusieurs projets théâtraux professionnels. Cela relève de sa responsabilité individuelle en tant que jeune professionnel. L'équipe des formateurs accompagne ce processus. Dans certains cas elle le facilite, mais sans jamais se substituer à l'exercice des responsabilités individuelles des stagiaires eux-mêmes. Ainsi, dès le départ, le stagiaire ne se pose pas « en attente de propositions de travail » mais « à la recherche active » de propositions de travail. Il est tenu de susciter éventuellement ces propositions ; voire de les initier lui-même seul ou en collectif. C'est là – on s'en rend compte ! – que la formation est continue. L'acceptation de cette règle d'autonomie constitue, en soi, une mise à niveau où le stagiaire évalue ses propres capacités, ses propres motivations.

12. La pratique de l'insertion professionnelle repose, donc, sur une remise en question régulière de cette relation complexe, et parfois douloureuse, entre « singularité du stagiaire » et « potentialités du marché du travail ». La formation en vue de l'insertion doit permettre au stagiaire d'évaluer comment sa singularité créatrice interagit avec les potentialités du marché ; d'imaginer quelles propositions artistiques peuvent en être produites. Pour le stagiaire il ne s'agira pas seulement d'adapter ses compétences au marché mais bien de transformer celui-ci. En effet, il est illusoire et irréaliste de considérer que le marché puisse survivre et se développer sans être renouvelé, régénéré. Sous le signe de l'offre et de la demande, pour exister c'est-à-dire – par rapport à la préoccupation d'insertion professionnelle – pour être créateur d'emplois, ce marché a donc besoin de propositions artistiques nouvelles. Inattendues ? Insolentes ?

13. Cette exigence d'autonomie et de prise en charge de sa propre destinée professionnelle rompt avec des processus plus conventionnels – oserais-je

écrire plus « paternalistes » ? – qui ont souvent servi de modèle pour l'organisation des formations à l'insertion. Si l'action de *Théâtre & Publics* est prométhéenne c'est dans ce sens : *aider – par des formations qualifiantes qui tiennent compte aussi de leurs besoins et de leur singularité – des stagiaires qui sont responsables de leur destinée dans un environnement professionnel difficile.*

La diversification des compétences de l'acteur

14. Le programme de formation et d'insertion professionnelle mis en œuvre par *Théâtre & Publics,* dans le cadre du Fonds Social Européen, poursuit notamment des objectifs pédagogiques qui visent à la diversification des compétences de l'acteur. Il s'agit de tenter de lui permettre d'élargir ses capacités personnelles à vivre de son art. Cette question [40] de la diversification a été déclinée sur trois versants différents :

a) d'une part, la diversification des compétences professionnelles nécessaires à l'acteur *dans l'exercice de son métier principal* : c'est-à-dire élargir l'éventail des expériences artistiques acquises et des moyens artistiques que l'acteur peut mobiliser pour la création d'interprétations dramatiques originales et singulières ;

b) d'autre part, la diversification des compétences professionnelles peut s'orienter vers les métiers de *la mise en scène*, de *la direction artistique*, des assistanats à ces métiers ; vers *l'animation d'ateliers créatifs* d'initiation artistique, ou encore vers les *enseignements dans le domaine du théâtre* pour les établissements d'enseignement de tous les réseaux, … ;

c) enfin, la diversification des compétences professionnelles utiles à l'acteur peut élargir sa pratique *vers d'autres débouchés professionnels parallèles à son métier principal*, comme par exemple : le métier d'*animateur culturel* dans des associations ou des centres de jeunes ou des centres culturels, les métiers de la *communication culturelle* dans les entreprises théâtrales ou d'autres entreprises artistiques et culturelles, les métiers de la *production culturelle* particulièrement dans les domaines des arts vivants, la *gestion culturelle ou artistique* de programmes, d'entreprises ou d'institutions.

15. On aura compris qu'il s'agit d'orientations différentes. Elles répondent

à des nécessités différentes. Elles appellent l'organisation de dispositifs pédagogiques clairement différenciés. Des cursus et des expériences professionnelles distinctes du plateau doivent être conçus. Ainsi par exemple dans le premier cas, selon les nécessités de spectacles professionnels auxquels les stagiaires sont associés, des ateliers de formation ou de perfectionnement à certaines techniques artistiques peuvent être intégrés aux répétitions.

16. L'adhésion des stagiaires – lorsqu'ils sont jeunes et nouvellement diplômés – se tourne assez naturellement vers la diversification du premier type (améliorer les compétences au niveau du métier principal) ; elle est parfois curieuse en ce qui concerne la diversification du second type (s'ouvrir aux métiers de la mise en scène et de la direction artistique, de la direction d'ateliers et de l'enseignement) ; elle est moins friande en ce qui concerne la diversification du troisième type (élargir le profil professionnel vers d'autres métiers de la culture). En règle générale, les espoirs et les attentions des jeunes lauréats sont tendus vers « *le travail au plateau* ». C'est la représentation scénique ou sa mise en œuvre qui apparaît ainsi comme le lieu majeur de la pleine réalisation de soi sur le plan artistique. Elle est le lieu principal où obtenir la reconnaissance professionnelle. Pour nombre de stagiaires, « *accepter d'élargir son profil vers d'autres horizons professionnels que le jeu dramatique* » est difficile, même lorsqu'il s'agit de s'intéresser – en qualité d'acteur – à des professions qui sont parallèles aux métiers de la scène. Cette diversification peut être vécue – à priori – comme une renonciation à l'art théâtral. Comme on pourra le constater dans la troisième partie et dans les annexes, la trajectoire professionnelle de certains anciens stagiaires permet cependant de nuancer ce constat.

17. Cette manière de voir reste fortement ancrée auprès des jeunes lauréats de toutes les écoles et elle constitue un frein à l'organisation d'une formation en vue de la diversification des métiers de l'acteur. Mais force est de constater que toute cette représentation bascule, lorsque les lauréats sont travaillés par la nécessité de mettre en œuvre un projet artistique qui est le leur. A ce moment très précis, le besoin et la nécessité se font sentir avec tant de feu, qu'il faudrait, céans, organiser des formations *ad hoc* pour répondre à toutes leurs pressantes demandes ! L'équipe de *Théâtre & Publics* a satisfait à ces demandes, durant ces dix années, bien au-delà du cahier des charges établi dans le cadre du Fonds Social Européen. Ce constat a justifié la reformulation des objectifs de cette pédagogie de la diversification de type III (élargir le profil professionnel) sous les modalités et l'appellation d'un *Centre de ressources pour la vie professionnelle.* C'est-à-dire une organi-

sation de la pédagogie qui part des urgences vécues et des nécessités ressenties par les stagiaires au moment où elles apparaissent le plus souhaitables pour eux. C'est une sorte de révolution douce.

Modifier les modèles de la production : les représentations imaginaires[41] *et les conditions de la profession*

18. La question des modèles de la production professionnelle est centrale dans l'identité de *Théâtre & Publics*. Pour améliorer l'exercice de la vie professionnelle et mettre en œuvre des pratiques d'insertion professionnelle, il faut transformer la pensée et les usages de la production des œuvres. Il faut transformer cette « relation des publics aux œuvres, des œuvres aux publics ». Dès les premières années, *Théâtre & Publics* s'est attaqué à cette problématique du modèle. Les spectacles du Groupe 92, réalisés en collaboration avec le Théâtre National et le Théâtre de la Place, comme *L'épreuve*, *Les fourberies de Scapin* témoignent de cette tentative – formulée dès la conception du projet – pour sortir des cadres traditionnels de la production.

19. Le modèle « ordinaire » de la production des spectacles en Communauté française Wallonie/Bruxelles conduit trop souvent à répéter deux mois et à jouer vingt représentations publiques. Et combien de fois dix seulement ? Ce modèle qui cadre la plus grande part des productions théâtrales professionnelles pour adultes offre peu de potentialités à l'insertion professionnelle des comédiennes et comédiens. Il y résiste même. Selon ce modèle, un contrat de travail dépasse rarement plus de trois mois. En outre, il confine les pratiques professionnelles. Selon ce modèle, le travail de répétition « interne » est supérieur au travail d'exploitation « externe » à la rencontre des publics.

20. Sans chercher ici à être exhaustif, on peut dresser – à titre exemplatif et pour en garder la mémoire – une liste des préoccupations qui ont animé, au cours de cette période de dix années, les professionnels du domaine du théâtre regroupés au sein de l'association.

a. sur le plan communautaire

– la croissance de l'offre de spectacles de création dont témoigne l'Annuaire des spectacles édité par les Archives et Musée de la Littérature.

– la place réservée aux comédiennes et aux comédiens à l'intérieur des structures de personnel de l'institution théâtrale ;
– la place réservée aux comédiennes et comédiens à l'intérieur des instances de décision (assemblées générales, conseils d'administration, comités de direction) de l'institution théâtrale ;
– la diminution du temps de répétitions et ses conséquences sur la qualité artistique des productions et sur l'art de l'acteur qui, trop souvent, n'obtient plus le temps nécessaire pour explorer des voies d'expressions nouvelles et se trouve dans l'obligation de se replier sur ses acquis ;
– l'insuffisante exploitation des spectacles créés (y compris lorsqu'ils constituent de très belles réussites) considérée comme problème artistique, comme problème d'emploi et comme problème de production ;
– l'insuffisance du travail accompli en direction des populations pour constituer et renouveler les publics de théâtre ;
– l'absence de proximité et de présence des opérateurs de spectacles de théâtre dans les zones non urbaines ou dans certains quartiers urbains plus pauvres ;
– l'inadaptation du statut réservé aux artistes du spectacle en Belgique francophone ;
– la faiblesse des moyens réservés à la formation continuée des professionnels du spectacle y compris dans ses aspects d'insertion professionnelle
– l'absence d'une institution de formation continuée reconnue et suffisamment dotée pour développer des programmes réguliers et accessibles ;
– le manque d'espaces et l'insuffisance de moyens consacrés à la recherche tant sur le plan de la création artistique que sur celui de la pédagogie ;
– la nécessité de reconsidérer les systèmes de la production et de l'exploitation théâtrale (c'est-à-dire également les systèmes de la diffusion et les politiques de l'aide à la diffusion, ainsi que les politiques de résidence d'artistes, …) dans la perspective d'un élargissement et d'un renouvellement des publics ;
– l'absence d'une évaluation structurée et régulière des réalités de la profession dans les domaines des arts de la scène.

b. sur le plan international :

– l'insuffisante ouverture de la pratique professionnelle et des poli-

tiques culturelles à la dimension internationale, y compris dans l'espace francophone (les spectacles qui connaissent une importante circulation internationale restent des exceptions et sont bien souvent conduits au péril des compagnies qui les portent) ;
– la faible part réservée à la coopération culturelle et artistique, ou à la coopération en matière de formation, avec les pays non européens (ou avec les pays entrés récemment dans l'espace de l'Union européenne), y compris dans l'espace francophone ;
– l'accroissement des discriminations fondées sur l'appartenance nationale et pratiquées à l'égard des artistes non européens ainsi que la multiplication des obstacles mis en place par les politiques de l'Union européenne et des Etats membres pour défavoriser le travail des artistes non européens dans l'espace Schengen ;
– le manque de régularité et de cohérence dans l'offre proposée et dans le « démarchage » à destination des réseaux constitués sur le plan international ;
– l'insuffisante coopération entre les producteurs belges pour la constitution et l'entretien des outils de travail indispensables au rayonnement international ;
– une insuffisante attention aux problèmes d'organisation, de programmation, de distribution (des artistes), d'emploi que pose, aux producteurs de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, l'organisation de tournées internationales ;
– l'insuffisance d'évaluation des démarches, des résultats et des problèmes éventuels rencontrés par les opérateurs dans le cadre d'une exploitation internationale de leur production.

Le renouvellement et l'élargissement des publics

21. Si notre association s'appelle, aujourd'hui, *Théâtre & Publics*, c'est bien pour indiquer cette conviction : *une amélioration des conditions d'exercice de la vie professionnelle – et particulièrement une amplification de l'emploi professionnel – passe nécessairement par une transformation de l'organisation des entreprises et du travail théâtral. Elle suppose une modification des relations de nos entreprises théâtrales avec les populations pour constituer, reconstituer et élargir des nouveaux publics.* C'est-à-dire ouvrir des capacités nouvelles d'exploitation, dans des conditions telles qu'elles permettent un accroissement de l'em-

ploi. Et cette modification ne doit pas altérer l'exigence artistique [42] qui porte les œuvres. Au contraire, elle doit solliciter et conduire cette exigence.

22. Cet élargissement des publics est constitué par trois préoccupations distinctes :

– non seulement la fidélisation des publics actuels mais aussi la « refidélisation » des publics qui ont décroché pendant une ou plusieurs saisons ;
– non seulement l'accroissement de publics nouvellement « conquis » parmi les populations ;
– mais encore la diversification, c'est-à-dire l'ouverture aux différentes origines sociales de ces publics.

23. Ces idées qui semblaient assez neuves – ou jugées très utopiques au moment où *Théâtre & Publics* a initié ce programme de formation continuée et d'insertion professionnelle avec l'appui du Fonds Social Européen – ont connu une véritable validation publique. Beaucoup d'actes ont été posés – notamment par le Gouvernement de la Communauté française Wallonie/Bruxelles – relativement à cette problématique, au cours de ces dix années. Ils ont été posés, sinon à l'initiative ou en lien avec notre association, suite à des démarches et des expériences initiées par *Théâtre & Publics*. Ainsi, le *Centre des Arts scéniques* a été créé par la Communauté française Wallonie/Bruxelles. L'insertion professionnelle de jeunes comédiennes et de jeunes comédiens fait maintenant – formellement – partie des missions inscrites dans les contrats programmes de certaines grandes maisons. Le *Théâtre National* – fort notamment des succès rencontrés par nos collaborations – a créé un atelier permanent pour les jeunes comédiens. Ce ne sont là que quelques exemples choisis parce qu'ils sont particulièrement significatifs des émulations que ces démarches de *Théâtre & Publics* ont contribué à légitimer ou à susciter.

L'école : un art de vivre dans la profession.

24. Les notions de « formation » ou « école » n'ont pas ici cette acception restreinte qui ne concernerait que la formation telle qu'elle est organisée dans le cadre de l'enseignement artistique. Dans l'esprit de Max PARFONDRY, il y avait le rêve de construire une « véritable école de théâtre ». C'est

pourquoi – et cela a souvent été mal interprété – il disait régulièrement de manière provocatrice : « Il n'existe pas une vraie école de théâtre en Communauté française Wallonie/Bruxelles ». Il voulait indiquer par là – et cela est très clairement décrit dans les projets successifs [43] qu'il a transmis à la Communauté française Wallonie/Bruxelles dans l'espoir de créer une telle institution exemplaire – qu'il n'existe pas d'école au sens large. C'est-à-dire un lieu institué spécifiquement pour y développer :

– la propédeutique en matière de formation théâtrale de base ;
– la mise à niveau pour les élèves qui ne répondent pas aux critères d'entrée dans l'Enseignement supérieur artistique ;
– la formation de base au niveau supérieur (actuellement organisée – selon les nouvelles normes dites de « Bologne » – en trois années pour accéder au diplôme de « bachelier » et une année pour accéder au diplôme de « maître ») ;
– l'organisation de stages en entreprises – permettant une expérimentation de la situation de travail dans les conditions réelles de la profession – pendant la dernière année ;
– un troisième cycle qui ouvrirait l'accès à des maîtrises spécialisées qui seraient autant de voies de recherche et d'excellence dans les disciplines artistiques elles-mêmes que dans le cadre de la recherche académique consacrée à l'art du théâtre (et dans ce dernier cas en collaboration avec l'université) ;
– un programme de formation continuée dans une perspective d'insertion (pour les plus jeunes) ou de réinsertion (pour les plus âgés) professionnelle qui permette d'améliorer le niveau de qualification artistique des personnes concernées ;
– un centre de ressources et d'expérimentation pour la vie professionnelle ;
– un programme de formation de formateurs qui comprendrait l'agrégation pour l'enseignement secondaire et les académies ; qui permettrait aussi des expérimentations dans les domaines de la pédagogie ;
– un centre de recherche et de documentation consacré aux pédagogies et aux pratiques du théâtre et exploitant les nouvelles techniques d'information et de communication.

25. Tel est le schéma d'une école de théâtre conçue *au sens large*. Encore convient-il d'y concevoir chaque programme (formation de base, spécialisation, recherche, formation des formateurs) dans une perspective internationale et de développer des axes de coopération avec d'autres écoles dans d'autres régions du monde (pays de l'Est – pays ACP). Tel est le projet

d'école au sens large qui s'est progressivement affiné au cours des dix dernières années par de multiples débats au sein de l'association. C'est pourquoi *Théâtre & Publics* a accueilli avec tant de bonheur le document de programmation [44] du Fonds Social pour la période 2000 à 2006, puisqu'il proposait de réformer et de moderniser les systèmes d'enseignement. Par sa rédaction progressiste, ce document de programmation – qui devait former le cadre général des orientations du Fonds Social Européen en Belgique francophone – était en phase avec la plus grande partie des préoccupations qui étaient les nôtres pour construire une *école au sens large* et améliorer la formation artistique des futurs professionnels. Même s'il n'a pas pu être mis en œuvre comme ses auteurs l'avaient sans doute espéré, il faut souligner l'intérêt de ce document (DOCUP 2000 – 2006) et des orientations qu'il comporte pour les générations à venir.

26. Actuellement, seules la formation de base et l'agrégation de l'enseignement secondaire - c'est-à-dire un des aspects de la formation des formateurs - sont organisées et financées dans le cadre de l'Enseignement supérieur artistique. Au demeurant et suite à la récente réforme, le domaine du théâtre a été notamment maintenu à l'intérieur des conservatoires de musique et ne dispose dans ce cadre ni d'une organisation spécifique réellement autonome, ni de moyens propres à ses missions. Ce qui maintient cet enseignement (le théâtre / pédagogie collective) sous tutelle des stratégies et des priorités qui lui sont extérieures (la musique / pédagogie individuelle [45]). De ce point de vue institutionnel, la réforme « Dupuis » a échoué. Cet échec traduit une forme d'insensibilité politique à l'égard des attentes qui avaient été formulées. La réforme a manqué de sagesse et de force pour initier une reconnaissance légitime aux aspirations de la profession. De notre point de vue [46], la démonstration avait été faite depuis plus d'un siècle : le modèle institutionnel des conservatoires est structurellement incapable de conférer un statut [47] à l'enseignement du théâtre et de prendre en considération de manière organique ses réalités et ses nécessités. Enfin, nous pouvions appuyer notre argumentation sur l'exemple français qui, au lendemain de la guerre – c'est-à-dire il y a plus de soixante ans – a scindé ces enseignements en deux écoles distinctes.

27. Pour l'heure et avec réalisme, *Théâtre & Publics* est donc amené à développer ses actions dans le cadre des aspects qui ne sont ni institués, ni financés par l'Enseignement supérieur artistique. Missions expérimentales qui sont alors inscrites et financées par la Communauté française Wallonie/Bruxelles, dans le cadre de son contrat programme :

– *C'est-à-dire à titre principal* : le programme de formation continuée dans une perspective d'insertion et de réinsertion professionnelles ainsi que le centre de ressources et d'expérimentation pour la vie professionnelle (programmes soutenus également par le Fonds Social Européen) et un centre de recherche et de documentation consacré aux pédagogies et aux pratiques du théâtre ;
– *C'est-à-dire à titre complémentaire* : la propédeutique, la mise à niveau, le troisième cycle artistique, la formation des formateurs (hors l'agrégation) et l'expérimentation de pédagogies.

28. Si donc une telle *école au sens large* voyait le jour en Communauté française Wallonie/Bruxelles et obtenait les moyens indispensables à sa réalisation, elle aurait évidemment une importance considérable pour le développement de la profession elle-même. Parce qu'elle suppose – à chaque étape de l'édifice (voir point 24 de A à I) une attention de haute qualité pour tendre à une plus grande excellence artistique. Une telle école qui conçoit la formation comme permanente, tout au long de la vie professionnelle, constituerait véritablement à la fois un lieu de vie pour la profession et un art de vivre dans la profession. C'est ce dont Max Parfondry parlait lorsqu'il souhaitait créer *une véritable école de théâtre* dans notre Communauté française Wallonie/Bruxelles. Parce qu'il partageait cette ambitieuse hypothèse de travail, Max Parfondry s'est rapproché de Willy Legros [48], alors Recteur de l'Université de Liège. Ensemble ils réfléchissent à la possibilité de faire reconnaître un statut particulier à l'enseignement supérieur du théâtre. Ils conçoivent et défendent, en Belgique francophone, le projet de créer un *Institut Supérieur des Arts* inscrit au sein de l'Université de Liège, qui dispenserait cet enseignement du théâtre qui allierait les exigences de la création artistique et de la recherche universitaire. Rêve de toute une vie, que le Gouvernement de l'époque laissera sans consécration [49].

L'art & la réalité sociale

29. On a reconnu à travers les siècles la fonction sociale, éducative, morale et politique de l'art théâtral. Le théâtre relève du divertissement, mais il n'est jamais un simple divertissement [50].

30. Les orientations qui guident l'action de *Théâtre & Publics* s'appuient

sur une part des acquis de la recherche universitaire développée au lendemain de la seconde guerre mondiale. Et notamment ces acquis tels qu'ils résultent de l'introduction des études théâtrales dans les universités. Les apports de la recherche anthropologique, sociologique, les recherches établies dans les domaines de la communication, le structuralisme notamment en linguistique, la « nouvelle histoire », ont fondé que l'art du théâtre – depuis le début des temps [51] – est intimement et nécessairement lié à l'ordre politique et social. Je fais référence ici, par exemple, à l'influence des travaux de Claude LÉVI-STRAUSS, Jean DUVIGNAUD, Pierre BOURDIEU, Michel FOUCAULT, René GIRARD, Jean BAUDRILLARD, Roland BARTHES, Pierre VIDAL-NAQUET, Bernard DORT. L'acte théâtral est toujours et irréductiblement engagé dans les conditions de son temps. Qu'il les conteste, qu'il en demande le changement ou qu'il les couvre d'un voile d'innocence, le théâtre porte les réalités de la société où il s'érige. Il porte la marque des rapports de pouvoirs qui y sont constitués et qui s'y affrontent. Cette situation de l'artiste, créateur dans la société, a été remarquablement éclairée par les travaux théoriques et les œuvres de Bertolt BRECHT, Walter BENJAMIN et Peter WEISS.

31. La présence, pendant plusieurs années, du professeur Yves WINKIN [52] à la présidence de *Théâtre & Publics* a incarné cette intégration de la recherche universitaire et – dans ce cas particulier – des apports, au meilleur niveau, de l'anthropologie de la communication qui ont enrichi non seulement nos réflexions sur le théâtre, mais aussi nos pratiques elles-mêmes.

32. Dans le même esprit, il faut rappeler également ici ce que la démarche de *Théâtre & Publics* doit à la « Formation des comédiens animateurs », initiée dans les années 1970 par Max PARFONDRY avec Yvette LECOMTE [53], Marie-José LALOY [54], Emile HESBOIS [55], Jean LAMBERT [56], Marcos PORTNOY [57], Jean HURSTEL [58] et tant d'autres partenaires. Cet ancrage historique – qui à lui seul mériterait un volume entier – sera abordé lors des travaux consacrés à la mémoire de « Quarante ans de pédagogie de l'Ecole liégeoise de théâtre ». Les bases de la philosophie de l'action de la Formation des Comédiens Animateurs (une équipe, un milieu, un projet) sont restées fondatrices des relations entre théâtre et publics. Cette démarche originale a été mise en exergue dans un article important du tome IX des *Voies de la création théâtrale* [59]. On pourra également se référer au livre publié par les éditions du Cerisier intitulé : *Théâtre – Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences* [60].

33. Les artistes ne sont donc pas hors la société. Ils sont dans la société. Ils en sont partie et même partie prenante. Cette situation n'est pas nouvelle dans l'histoire, même si chaque génération doit en prendre conscience, doit en connaître l'épreuve. Au XXe siècle, on trouve notamment chez MALRAUX, chez SARTRE ou par exemple chez Albert CAMUS dans *Le discours de Suède* [61], à la fois l'énoncé et le choc de cette révélation. Ainsi l'acteur doit-il prendre en considération que la création théâtrale n'est pas neutre au sein de la cité. Elle intervient pleinement dans le champ social. Elle y produit du sens. Aucun projet, aucun acte théâtral n'échappe à une analyse politique du signe. Plus près de nous, cette relation de l'artiste à la société a été éclairée notamment par Jean-Marie PIEMME dans son essai *Le souffleur inquiet* [62]. *Théâtre & Publics* favorise, auprès des stagiaires, une prise de conscience et une vigilante observation créatrice de cette dimension. Le spectacle *Rwanda 94,* mis en scène par Jacques DELCUVELLERIE, à la création duquel certains stagiaires ont été associés, est un exemple exceptionnel de cette compréhension et dans ce cas particulier d'une amplification du rôle du théâtre dans la société.

L'Europe et la dimension internationale.

34. Du fait du soutien du Fonds Social Européen à son programme de formation qualifiante en vue de l'insertion professionnelle, la dimension européenne prend au sein de *Théâtre & Publics* une place plus fondamentalement considérable. Il ne s'agit pas seulement d'échanges de pédagogies ou de savoir-faire – particulièrement profitables – avec d'autres écoles ou institutions théâtrales établies dans l'un ou l'autre des états de l'Union européenne. Il s'agit d'inscrire l'action de l'association dans cette perspective européenne. Ce point pourra connaître des développements dans les années futures, notamment dans les relations avec les pays de l'Est qui ont récemment rejoint l'Union européenne.

35. A l'initiative de René HAINAUX, de Jean-Henri DRÈZE et de Max PARFONDRY, la préoccupation de développer des relations internationales a été inscrite, dès l'origine, dans les actions de l'association [63]. Ils se sont notamment impliqués dans les travaux du Comité Permanent de la Formation Théâtrale de l'Institut International du Théâtre créé auprès de l'UNESCO. Max PARFONDRY a assuré le secrétariat de cette commission internationale

pendant près de dix ans, ce qui lui a permis d'établir des contacts réguliers avec un grand nombre de formateurs des différentes écoles de par le monde. Aux côtés d'autres personnalités comme Jacques DE DECKER son actuel président, René HAINAUX, Jean-Henri DRÈZE et Max PARFONDRY et à leur suite Nicole LECLERCQ et Alain CHEVALIER ont activement participé aux travaux du Centre belge de l'Institut International du Théâtre.

36. Dans la mesure du possible, par son programme de formation, *Théâtre & Publics* cherche à favoriser auprès des stagiaires la prise en compte de cette double dimension à la fois ancrée dans la réalité sociale et ouverte vers des horizons européens et extra-européens. Notamment en soutenant des projets qui structurellement intègrent ces dimensions internationales dans leur architecture. Ce « défi » a suscité l'adhésion de personnalités issues de différents horizons professionnels. Je pense par exemple à l'attention chaleureuse et soutenue d'Henry INGBERG et de Jean HURSTEL, à leurs conseils prudents et avisés ; aux ouvertures de Jean-Pol BARAS, à la disponibilité de Jacques DECK, aux regards bienveillants de Roger DEHAYBE, … Dans un autre registre, je fais référence aux ouvertures et aux propositions de travail régulièrement initiées, et souvent assumées par Yanic SAMZUN auprès de Max PARFONDRY au cours de ces dix années. L'imaginaire concret, la connaissance approfondie des réalités institutionnelles et l'énergie communicative de Yanic créent pour *Théâtre & Publics* des interactions dynamiques au sein des secteurs culturels. Autant de facteurs qui se sont avérés essentiels au développement du programme de formation et d'insertion professionnelle de notre association.

37. Pour conclure ces prolégomènes, ce sont donc toutes ces considérations fondatrices – relatives à la pratique du théâtre, au statut de l'acteur, au métier, aux conditions et aux modèles de la production, à la place des publics, à l'école, au rôle du théâtre dans la société et aux dimensions internationales de ces questions – qui ont déterminé le programme de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle développé par *Théâtre & Publics* avec le soutien de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, dans le cadre du Fonds Social Européen.

II. Insertion professionnelle, Formation continuée & Réforme des systèmes de formation

De l'insertion professionnelle par la formation qualifiante…

38. Conçue au début des années dix-neuf cent quatre-vingt, l'originalité des programmes du Fonds Social Européen a consisté, pour nous, à intégrer les politiques traditionnelles de l'insertion professionnelle des personnes sans emploi avec des politiques de formation qualifiante et notamment de formation continuée. Cette orientation importante résultait, sans doute, d'une évaluation d'expériences pilotes réalisées, au cours de la décennie précédente, dans plusieurs pays européens. Elle correspondait aussi à la prise en compte de ces problématiques par les sciences et les approches des nouvelles théories de l'éducation et de la pédagogie.

39. Ainsi, au sein des projets présentés par les opérateurs, les actions traditionnelles de l'insertion professionnelle – telles que l'évaluation des compétences individuelles, la valorisation du potentiel personnel sur le marché du travail, la recherche active d'emploi – pouvaient être articulées à des actions spécifiques de formation par le travail (stages ou formation en entreprises) ou également à des actions de formation continuée qui permettaient de compléter, c'est-à-dire d'approfondir voire d'élargir la formation initiale des futurs travailleurs. Il ne s'agissait donc pas seulement de développer des programmes de *mise au travail* [64] ou d'*aide à l'embauche* [65] des jeunes lauréats des écoles d'Art dramatique. Il ne s'agissait pas non plus d'organiser des cycles de perfectionnement coupés des réalités ou des expériences de la vie professionnelle. Il s'agissait – bien plus largement – d'envisager des actions de formation qualifiante qui soient « intégrantes », voire « intégrées » à la vie professionnelle.

40. C'est ainsi que *Théâtre & Publics* a conçu un programme qui favorise des actions pédagogiques qualifiantes « intégrées » dans le cadre de la pratique professionnelle, notamment auprès des entreprises et des institutions du secteur théâtral et culturel.

41. Ce n'est pas le lieu, dans cette publication, de présenter une synthèse des mouvements qui caractérisent cette évolution significative de la philosophie de l'action en matière d'insertion professionnelle. Au cours des vingt

dernières années, cette orientation « intégrante » connaîtra des développements importants tant au sein des programmes de l'Union européenne qu'au sein des politiques des Etats membres. Evolution dont témoignent, aujourd'hui, les concepts et les politiques qui concernent : *l'éducation ou la formation tout au long de la vie professionnelle*. Il est intéressant, cependant, de souligner combien l'action de *Théâtre & Publics* a participé de cette perspective historique. Cette perspective historique qui passe, dans un premier temps, de *l'insertion professionnelle traditionnelle* à *l'insertion professionnelle par la formation qualifiante* et, dans un second temps, de *l'insertion professionnelle par la formation qualifiante* à *la formation tout au long de la vie professionnelle*. Ce mouvement a influencé de manière déterminante notre entendement, au sujet de ces questions, notamment pour actualiser la formulation *des relations étroites entre formation, insertion et profession* dans le domaine du théâtre.

42. Il faut reconnaître combien cette évolution qui *intégrait les politiques d'insertion professionnelle dans le cadre des politiques de formation* convergeait simultanément – et oserais-je dire « intensément » – avec les préoccupations qui motivaient l'action de *Théâtre & Publics* sur le terrain pédagogique et professionnel : c'est-à-dire par exemple notre souhait d'élargir l'institution appelée « *école* » ou le besoin de refondre autrement les relations « école/profession », une refonte qui instituerait notamment cet élargissement de l'école, par un renouvellement des relations entre pédagogies et pratiques professionnelles du théâtre.

43. L'insertion professionnelle – et aussi la réinsertion professionnelle pour ceux qui décrochent du marché de l'emploi – sont résolument au cœur de cette relation de la *pédagogie* à la *profession*. Même si *Théâtre & Publics* a régulièrement mis à jour son projet, à aucun moment il ne s'est éloigné de ce cap rigoureux, de cet accouplement prolifique de la *pédagogie* et de la *profession*.

44. Dès l'origine du projet, *Théâtre & Publics* a conçu et proposé un programme de formation qualifiante qui favorise l'insertion professionnelle en intégrant des objectifs pédagogiques – au niveau supérieur – à la pratique professionnelle.

45. C'est ce que signale la rédaction des objectifs généraux du programme proposé par l'association : « *Théâtre & Publics se propose d'offrir aux jeunes lauréats des écoles d'art dramatique de la Communauté française*

Wallonie/Bruxelles – diplômés depuis moins de dix ans – un programme d'actions qui favorise leur insertion professionnelle, leur rencontre avec des publics diversifiés, leur travail en Europe. Théâtre & Publics se propose de réaliser cette mission par la coproduction et la création d'œuvres théâtrales – mission soutenue par la Communauté française Wallonie/Bruxelles – et par l'intégration d'objectifs pédagogiques destinés à compléter, au niveau supérieur, la qualification professionnelle des lauréats en vue de leur insertion dans le métier – mission soutenue par le Fonds Social Européen. [66] *Théâtre & Publics se propose de réaliser cette mission avec les opérateurs culturels subventionnés par la Communauté française Wallonie/Bruxelles : le Théâtre de la Place, Centre dramatique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles et le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles ; les centres dramatiques régionaux, les théâtres, les centres culturels locaux et régionaux, les centres de jeunes, les mouvements associatifs d'éducation permanente.* »

… à l'éducation tout au long de la vie professionnelle …

46. Avec beaucoup de logique par rapport à ces développements, les orientations du Document unique de programmation (DOCUP) du Fonds Social Européen – pour la période 2000 à 2006 – ont ouvert des perspectives considérables. Il s'agissait d'envisager « *l'amélioration et la modernisation des systèmes de formation et de mise à l'emploi* ». Au même moment, la Communauté française Wallonie/Bruxelles envisageait de réformer l'enseignement supérieur artistique. Avons-nous eu une lecture trop extensive de ces orientations ? Avons-nous dépassé les intentions originales de cette nouvelle programmation ? Un premier décret avait été approuvé par le Parlement, dès le mois de mai 1999, il nous a semblé que la voie était – enfin ! – accessible à une réforme en profondeur des structures et des institutions pour effectivement améliorer et moderniser le système de la formation supérieure et des relations à la vie professionnelle en Communauté française Wallonie/Bruxelles.

47. Ce dont témoigne l'introduction que réserve Max PARFONDRY à l'édition 1999 de la brochure *Profession Acteur* : « *Au moment où émergent de nouvelles orientations stratégiques du Fonds Social Européen et les préoccupations concrètes du Ministère de l'Enseignement supérieur de mettre en œuvre l'application du nouveau décret sur la restructuration de l'enseignement artis-*

tique, nous pensons être fondés de proposer un projet élargi qui rencontre précisément ces orientations et préoccupations. Notre projet vise explicitement à améliorer l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, mais il peut aussi envisager la réinsertion professionnelle des comédiens en décrochage du marché de l'emploi. Il assure une attention toute particulière aux personnes qui sont menacées par une exclusion sociale et propose une remise à niveau pour ceux qui se voient interdits d'accès à l'enseignement supérieur artistique ; il propose un programme de formation continuée qui s'inscrit dans le cadre d'une politique de la formation tout au long de la vie professionnelle ; il s'appuie sur des relations fortes avec le tissu des entreprises du secteur théâtral et culturel afin de favoriser l'évaluation et l'adaptation des systèmes d'offre et de demande, et de développer à l'intérieur de l'enseignement un esprit d'entreprise qui est expérimenté sur le terrain. Plus globalement, il s'intègre dans l'objectif général qui est annoncé : l'amélioration et la modernisation des systèmes de formation et de mise à l'emploi. Pour le domaine concerné, il propose un projet pilote qui n'a d'autre objet que d'innover et d'améliorer les formations existantes. Il s'agit d'un enjeu majeur du développement artistique et culturel tant pour les artistes que pour les publics de notre Communauté. Un enjeu également pour assurer la reconnaissance et le rayonnement de nos artistes et de nos pédagogues en Europe. »

… à la réforme des systèmes de formation

48. Il nous a semblé « évident » que le prolongement d'une forme de pensée progressiste et moderne de l'insertion professionnelle dans le cadre d'*une éducation ou d'une formation tout au long de la vie professionnelle* devait aboutir « inévitablement » à une modernisation, à une amélioration, à une réforme – en profondeur – des systèmes de l'Enseignement supérieur artistique en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Et particulièrement à une reformulation des relations entre « *écoles* [67] » et « *profession* » qui puisse tenir compte des expériences acquises par le projet pilote de formation qualifiante mis en œuvre en vue de l'insertion professionnelle des jeunes lauréats par *Théâtre & Publics, dans le cadre et avec le soutien du Fonds Social Européen.*

49. Dans notre esprit, cette réforme – tant attendue – devait élargir et réformer le cadre étriqué des institutions d'enseignement supérieur artistique, hérité du XIXe siècle [68], et utiliser les résultats acquis par vingt années d'expériences diverses en ces matières.

50. Ce projet – dont plusieurs versions ont successivement été rédigées – a été longuement défendu par Max PARFONDRY et par toute l'équipe qui a travaillé à ses côtés, sans pouvoir véritablement se concrétiser.

51. La demande introduite dans le cadre de *la programmation 2000-2006* du Fonds Social Européen n'a finalement pas été prise en considération dans toute l'ampleur des dimensions qu'une telle refondation nécessitait. Les moyens manquent en Communauté française Wallonie/Bruxelles, mais aussi sur un plan européen. L'enseignement artistique mobilise mal les ambitions politiques en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Les priorités sont ailleurs. Bien qu'en vingt ans cette situation se soit améliorée – puisque la question des nécessités d'une réforme en profondeur des structures de l'enseignement du théâtre semble rencontrer l'attention du monde politique –, la plus grande part du chemin reste à parcourir.

52. Ainsi et à ce jour, nous devrons admettre que cette « vision » réformatrice reste – sans doute – pour nos établissements d'enseignement et pour la profession … une belle perspective d'avenir [69]. Elle est cependant un des résultats les plus probants des programmes menés par *Théâtre & Publics* entre 1993 et 2003.

La question de l'évaluation : 1993, le point de départ

53. L'action proposée par *Théâtre & Publics*, dès 1993, s'appuie sur une bonne connaissance des réalités vécues par les jeunes lauréats dans leurs premières démarches professionnelles, sur le constat de l'absence de tout dispositif spécifique construit pour aider les jeunes lauréats à s'insérer dans la profession, sur l'expérience acquise par un nombre – déjà significatif – de premières expériences d'actions d'insertion professionnelle ou de formation continuée des comédiens. Dès la fin des années septante, René HAINAUX avait suscité des expériences pilotes, en ce sens.

54. À cette époque, la perspective d'obtenir des financements publics pour construire un programme d'insertion professionnelle spécifique aux jeunes actrices et aux jeunes acteurs lauréats des établissements d'enseignement supérieur paraît très exceptionnelle. Le Traité de Maastricht vient de faire une place plus significative à la culture dans la construction européenne,

mais cela reste encore très timide. *Théâtre & Publics* répond à l'appel à projets du Fonds Social Européen, pour la programmation 1993-1999.

55. À ce moment, il existe des pistes de travail, des intuitions – dont un grand nombre vont s'avérer fondées – appuyées sur des résultats ponctuels et partiels. Il existe des représentations collectives de ce qu'est la profession : *un comédien professionnel est un comédien qui travaille, dans le cadre d'un contrat d'emploi, trois mois par an ; c'est-à-dire un projet professionnel par an. Un projet professionnel consiste à répéter deux mois et à jouer entre dix et vingt représentations. L'insertion professionnelle se joue dans les dix premières années de la vie professionnelle.*

56. À ce moment, il n'existe aucune représentation construite de la situation de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Combien de lauréats sortent des cinq écoles ? Combien travaillent dans le secteur théâtral ? Comment y travaillent-ils ? Sont-ils régulièrement rémunérés pour ce travail ? Enseignent-ils ? Dans quels cadres ? Ont-ils d'autres métiers rémunérateurs en dehors du théâtre ? Décrochent-ils ? A quel moment ? … Tant de questions auxquelles il n'existe aucune réponse scientifiquement construite. Depuis les colloques d'Avignon, au milieu des années quatre-vingt, l'économie de la culture est une science neuve. La question de l'emploi culturel commence à être explorée plus régulièrement.

57. À ce moment, il n'existe aucun critère au sujet d'une politique d'insertion professionnelle des jeunes comédiens en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Il n'y a pas non plus de critère au sujet d'une politique de formation continuée spécifique aux professionnels des arts de la scène en Communauté française Wallonie/Bruxelles.

58. En 1993, l'action de *Théâtre & Publics* est entreprise *sans disposer d'une photographie initiale* qui permettrait de construire une représentation des tendances dominantes de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs dans les secteurs des arts de la scène. A plusieurs reprises, *Théâtre & Publics* a introduit une demande auprès du Fonds Social Européen pour pouvoir commander une telle recherche qui permettrait de construire une représentation, à un moment donné, de la situation réelle de l'insertion professionnelle des jeunes lauréats des écoles d'art dramatique. On peut donc regretter que cette demande n'ait pas été entendue ; la construction d'une telle représentation pose des problèmes méthodologiques qui ne sont, donc, pas encore résolus.

59. En 1993, l'action de *Théâtre & Publics* est entreprise *sans disposer de critères d'évaluation* qui permettraient de construire une analyse qui tienne compte des spécificités et qui dégage des caractéristiques de l'insertion professionnelle des jeunes comédiens. L'élaboration de ce type de critères d'évaluation pose donc également des problèmes méthodologiques qui ne sont pas encore résolus. Et les critères utilisés par *Théâtre & Publics* pour l'évaluation de son action sont les critères généraux du Fonds Social Européen, applicables à tous les secteurs d'emploi ou d'activités économiques. Ces critères sont *principalement orientés vers les résultats individuels* en terme de formation qualifiante (le stagiaire a-t-il satisfait aux exigences quantitatives et qualitatives dans les projets artistiques auxquels il s'est impliqué ?) et en terme d'insertion sur le marché du travail (le stagiaire a-t-il trouvé un emploi au cours ou au sortir du processus de formation-insertion, pendant trois mois, six mois, un an, voire plus d'un an ?).

60. Ces critères ne permettent pas de construire les représentations sectorielles qui seraient bien nécessaires pour évaluer l'impact d'ensemble de l'action d'insertion développée par *Théâtre & Publics* sur le secteur du théâtre. Mais, à présent, une telle représentation ne concerne pas que *Théâtre & Publics* mais aussi d'autres initiatives qui ont vu le jour depuis lors. Enfin, ces critères devraient prendre en considération non seulement l'évolution quantitative (en terme de volume d'activités) mais aussi l'évolution qualitative des pratiques artistiques.

Le suivi du parcours professionnel

61. En outre, les travaux effectués pour analyser les résultats de l'action en termes d'emploi montraient tout l'intérêt qu'il pourrait y avoir à construire des observations en terme de *suivi du parcours professionnel* des stagiaires qui avaient quitté le processus de formation. Et que la mise en place d'une telle observation devrait permettre une évaluation qualitative beaucoup plus significative que les statistiques établies en terme de mois d'emploi. Dans chaque cas, bien entendu, les différentes approches nécessitent la définition d'une méthodologie et de systèmes d'information adaptés. Et dans ce cas-ci, elle suppose l'adhésion de chaque stagiaire concerné *au suivi de ce parcours d'insertion professionnelle* qui sur une longue durée pose quantité de problèmes.

62. La mise en place d'un tel suivi en collaboration avec les anciens stagiaires, qui en accepteraient le principe et les modalités, permettrait de mieux comprendre les mécanismes de décrochage qui se présentent. Ce qui les motive. Si des dispositions particulières pourraient modifier ces décrochages. Lesquelles ? Sont-elles souhaitables ? …

63. Enfin, on peut aisément reconnaître aussi que *Théâtre & Publics* qui est un opérateur de formation-insertion n'est, sans doute, pas le meilleur opérateur pour mettre en œuvre un tel programme de suivi. En effet, dans les mécanismes de décrochage, le sentiment d'échec est assez lourd et la tendance consiste au repli sur soi et à couper les ponts avec la profession. Un département universitaire pourrait – de manière plus extérieure et moins douloureuse pour les personnes concernées – procéder à une telle étude. *Théâtre & Publics* pourrait alors être associé à la conduite de l'étude, avec le département.

64. Je crois nécessaire d'indiquer ici que *Théâtre & Publics* n'a jamais eu les moyens de mettre en place – à un niveau scientifique suffisant – les observations sectorielles, la construction de ces représentations sectorielles, la construction des évaluations sectorielles nécessaires. C'est-à-dire de construire les systèmes d'information qui permettraient une véritable évaluation de son action – non seulement au niveau du parcours individuel des stagiaires, mais – en relation au secteur théâtral, lui-même. Et notamment d'évaluer comment cette action modifie et améliore le niveau des pratiques artistiques et pédagogiques au sein du secteur théâtral lui-même.

La demande-cadre établie pour la période 2000 à 2006

65. La demande introduite par *Théâtre & Publics* auprès du Fonds Social Européen pour la programmation 2000-2006 tenait compte des grands constats effectués au terme de la période 1993-1999 et des perspectives qui semblaient ouvertes par le Document unique de programmation (Docup).

66. Plus particulièrement, cinq projets ont été déposés pour la phase 2002-2003. Ils sont particulièrement significatifs de l'état des réflexions et des questions qui préoccupaient *Théâtre & Publics* sur base de l'évaluation des résultats acquis :

a) Projet 1 : un programme de formation-insertion – module de formation qualifiante – projet individuel de qualification professionnelle – stages en entreprises ;
b) Projet 2 : une recherche action – formation qualifiante – formation-insertion en pépinière d'entreprises – formation à la valorisation communautaire et internationale dans une perspective d'exportation ;
c) Projet 3 : un programme de formation de formateurs ;
d) Projet 4 : une étude de l'offre et du marché de l'emploi, de la formation qualifiante et continuée et des dispositifs d'insertion professionnelle ;
e) Projet 5 : une étude des conditions de l'élargissement du marché de l'emploi.

67. Dans ce cadre, seuls deux projets ont été retenus par le Fonds Social Européen : les projets 1 (formation-insertion) et 3 (formation de formateurs). C'est-à-dire les projets les plus expérimentés. Les trois autres projets qui se proposaient justement *d'étudier et d'expérimenter d'autres solutions*, qui tiennent compte de l'analyse des résultats du travail effectué pendant les dix années qui précédaient, n'ont pas été retenus.

68. Parallèlement à cet essai d'actualisation de notre action dans le cadre du Fonds Social Européen, Max PARFONDRY a présenté au Conseil d'administration de l'association une note qui complétait le projet de *formation-insertion en pépinière d'entreprises*. On trouvera cette note en texte intégral dans la partie qui est consacrée aux « documents 1993-2003 ». La formulation de ces projets et de cette note, dans le cadre de l'action du Fonds Social Européen, a servi de base à la rédaction du nouveau contrat-programme avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles pour la période 2004-2007.

III. Une action collective [70]

Un programme qui mobilise la profession théâtrale au meilleur niveau

69. *Théâtre & Publics* n'aurait pu réaliser son programme sans une adhésion et une implication importante d'artistes, de pédagogues, de responsables d'entreprises ou d'institutions culturelles. Les annexes en fin de document donnent des indications nombreuses et détaillées sur l'ensemble des activités et des partenariats entre 1993 et 2003. Cependant il est nécessaire de tenter de poser quelques jalons de l'évolution de cette action pilote en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Ce genre d'exercice est éminemment partiel et partial. Il ne s'agit pas d'évaluer la qualité artistique et pédagogique intrinsèque des projets mais d'indiquer ceux qui ont contribué de manière significative à structurer l'action. Il s'agit plutôt de dégager à posteriori ce qui a constitué le fil conducteur de cette action.

70. Cette narration ne prend pas en considération des éléments déterminants qui appartiennent aux années précédentes. Elle est délibérément limitée aux années 1993 à 2003. Beaucoup de faits, de prises de position et d'expériences antérieurs devraient être rappelés et le moins serait de reconnaître tout ce que ce programme doit également aux réflexions de René Hainaux, Jean-Henri Drèze, Pierre Laroche et tant d'autres.

71. Le principe de la politique de partenariat a été annoncé dès le départ, c'est-à-dire dès la première demande adressée au Fonds Social Européen en mai 1993. Mais du principe à la chose, il y a tout un monde. Et il faut reconnaître à présent que le programme proposé par *Théâtre & Publics* a pu bénéficier, d'entrée de jeu, d'un partenariat exceptionnel de la part du Théâtre de la Place, puis du Théâtre National et de nombreuses entreprises du secteur théâtral en Communauté française Wallonie/Bruxelles ainsi que du Conservatoire de Liège.

72. On a considéré [71] que la présence de Peter Brook à Liège en septembre 1993, à l'invitation du Théâtre de la Place, a cristallisé la réflexion sur l'impérieuse nécessité de structurer dans l'institution théâtrale les préoccupations liées à l'insertion professionnelle et à la formation qualifiante des jeunes acteurs. Dans cet esprit, on doit reconnaître comme un acte décisif les orien-

tations que Jean-Louis COLINET fait prendre au Théâtre de la Place dès la saison 1993-1994 :

– le projet *Peines d'amour perdues* de SHAKESPEARE mis en scène par Philippe SIREUIL, avec une distribution de jeunes comédiennes et comédiens issus des différentes écoles de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, préfigure déjà l'hypothèse de travail d'un « Studio des Jeunes Acteurs » au Théâtre de la Place ;

– le projet *Baal* de BRECHT mis en scène par Axel DE BOOSERÉ et Mathias SIMONS signale qu'une nouvelle génération émerge et porte aussi avec elle les préoccupations de la formation continuée, de l'insertion professionnelle et du renouvellement des relations aux publics.

73. Parallèlement à ces initiatives, on doit souligner la désignation de Jacques DELCUVELLERIE comme professeur au Conservatoire de Liège auprès de Max PARFONDRY. Ensemble, ils développent une expérience pédagogique nouvelle – qu'ils appellent « Studio » – au sein de l'école avec la collaboration de Nathalie MAUGER et Pietro VARRASSO. Il sortira notamment de ces travaux deux exercices : *Arlequin poli par l'amour* et *La double inconstance* de MARIVAUX qui ont été présentés par la suite dans le cadre de l'ouverture du Théâtre Le Public à Bruxelles.

74. Au printemps 1994, compte tenu des résultats de ces diverses entreprises, plusieurs décisions structurelles sont prises :

– suite à la décision du Fonds Social Européen de soutenir le programme de formation et d'insertion de l'association, le « Centre de recherche et de formation théâtrale en Wallonie » devient *Théâtre & Publics* ;

– un nouveau développement de l'action trouve un appui important dans la nouvelle collaboration avec le Théâtre de la Place qui organise dès la saison 1994-1995 un Studio d'Acteurs.

75. Dix-huit jeunes actrices et acteurs des écoles de la Communauté française Wallonie/Bruxelles sont ainsi réunis pour la création de *L'heure bleue* dont la mise en scène a été confiée à Joël JOUANNEAU. Des sessions de formation continuée sont organisées à l'intention des stagiaires. A cette occasion, ils rencontrent notamment Sotigui KOUATÉ et Yoshi OÏDA, et plus tard Mamadou DIOUME, comédiens de la compagnie de Peter BROOK. Ils travaillent avec eux et découvrent l'exigence et les méthodes de travail au sein de cette compagnie.

76. Comme on le constate, entre la première décision du Fonds Social Européen (août 1993) et la signature d'une nouvelle convention avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles (janvier 1995), qui accrédite *Théâtre & Publics* comme opérateur de formation qualifiante en vue de l'insertion professionnelle, l'organisation de l'action se structure. Elle trouve ses alliés et ses ressources artistiques et pédagogiques auprès des acteurs de la vie professionnelle.

77. Durant cette période, la création de *Salomé Fraction* d'Oscar WILDE dans une mise en scène de Lorent WANSON au Théâtre National ouvre également des voies nouvelles : Max PARFONDRY confirme une trajectoire singulière de comédien – qui ne cessera de s'affirmer au meilleur niveau professionnel [72] – et sa rencontre avec Philippe VAN KESSEL, directeur du Théâtre National, sur les objets de travail de *Théâtre & Publics* confirme une communauté de vues et d'intérêts tant pour la formation continuée que pour l'insertion professionnelle des jeunes. Cette rencontre est essentielle et connaîtra des développements dès la saison 1996-1997.

78. Tandis que le « Studio des Jeunes Acteurs » du Théâtre de la Place poursuit sa programmation, ses expériences et ses collaborations avec de jeunes metteurs en scène [73], Max PARFONDRY multiplie les démarches pour ouvrir de nouveaux créneaux de créations théâtrales dans le cadre d'actions culturelles et sociales. A l'initiative de Yanic SAMZUN, le CESEP, une association d'éducation permanente établie à Nivelles et dirigée par Serge NOËL, propose un cadre de production exceptionnel pour une équipe de dix personnes, engagées pendant un an, sous la direction de Lorent WANSON, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'instauration de la Sécurité sociale moderne. De cette action importante sortira le spectacle *CQFD* (Théâtre chanté). A cette occasion, une approche générale de sensibilisation et d'animations, « *La Sécurité sociale, une idée neuve qui a 50 ans* », a permis aux acteurs et à l'ensemble de l'équipe de tester un mode de production hors de l'institution théâtrale traditionnelle et, partant, de concevoir un autre réseau de diffusion du spectacle. Ce qui était un premier objectif du projet. De même, le spectacle a fourni matière à un important travail d'animations dans un large réseau, ce qui constituait un deuxième objectif pédagogique du projet pour un élargissement du métier de l'acteur. Ces objectifs pédagogiques sortent des usages traditionnels du théâtre. Bien au-delà des représentations et des ateliers qui ont été menés, ce projet a permis d'identifier et d'expérimenter les difficultés qui émergent au moment de leur mise en œuvre. Cette étape de travail a été particulièrement riche en

enseignements tant pour les stagiaires impliqués que pour les pédagogues et pour *Théâtre & Publics.*

79. Dans cette recherche de nouvelles perspectives, *Willy et Henriette dans la vallée des oubliés* mis en scène par Enzo Righes, une création collective de théâtre pour enfants, à l'initiative de l'association Ampli-Junior, a permis également d'expérimenter des cadres nouveaux de production dans le réseau des maisons de jeunes, des mouvements volontaires ainsi que dans le réseau scolaire.

80. De telles ouvertures ont permis à *Théâtre & Publics* d'entrer en relation avec un important tissu d'associations et notamment de multiples ateliers de théâtre répartis non seulement en région liégeoise mais aussi en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Certains de ces ateliers ont été structurés et d'autres initiés par les stagiaires eux-mêmes. A dater de ce moment, la dimension « ateliers » devient une des dynamiques centrales du développement de l'action de formation qualifiante en vue de l'insertion professionnelle de *Théâtre & Publics.* Cette tendance se confirmera au cours des années suivantes.

81. Au cours de cette saison, d'autres ateliers sont organisés pour les stagiaires qui rencontrent des pédagogues internationaux dont notamment Abel Carrizo Munoz de Santiago (Chili), Dirk Vondran de Leipzig (Allemagne). De son côté, Alain Legros poursuit les contacts avec l'école supérieure d'Evora (Portugal) et le professeur Luis Varela afin de développer des échanges de stagiaires et de pédagogues notamment en s'associant à des projets européens.

82. Parallèlement, le Groupov produit *La mère* de Bertolt Brecht, mis en scène par Jacques Delcuvellerie. *Théâtre & Publics* participe à la phase préparatoire et assure certains aspects de formation qualifiante, en particulier la formation vocale, l'entraînement au chant pour acteurs et la recherche documentaire. Sont associés à ce programme de formation des jeunes lauréats de l'INSAS, des jeunes lauréats des écoles allemandes ainsi que des acteurs plus confirmés. Cette production qui fait partie d'un triptyque de spectacles (*L'Annonce faite à Marie, Trash, La mère*) a été jugée particulièrement exemplaire par toute la profession en Belgique et à l'étranger. Elle assied la reconnaissance de Jacques Delcuvellerie parmi les metteurs en scène les plus significatifs du travail théâtral en Europe. Celle-ci permettra, en outre, d'ouvrir des voies de création et de production qui paraissaient

inaccessibles auparavant et que le Groupov empruntera pour créer le spectacle *Rwanda 94*. Ces dynamiques – à la fois parallèles et reliées – constitueront, à moyen et à long terme, un environnement exceptionnellement bénéfique qui aura des répercussions profitables pour les stagiaires et nos travaux.

83. Tous ces développements portent l'action à un niveau d'organisation plus ample et plus exigeant. De nouveaux enjeux pour *Théâtre & Publics* appellent de nouveaux objectifs pour la pédagogie et pour l'action, nécessitent de nouvelles pratiques. Plus que jamais, une dialectique constante entre réflexion et action est opérée pour adapter l'organisation aux ouvertures et aux amplifications considérables qui ont été insufflées au cours de ces années (1993-1995). *Théâtre & Publics* accueille déjà son cinquantième stagiaire.

84. Les vingt premiers stagiaires sortent des deux ans de formation. Ensemble, ils totalisent déjà plus de deux cent cinquante mois d'emploi. Déjà la dynamique d'insertion professionnelle par projet est appropriée par les stagiaires sortants. Les résultats de leur implication autonome dans la vie professionnelle dépassent largement les possibilités de l'association. Déjà il devient plus difficile d'assurer un suivi du parcours d'insertion individuel de ces « anciens » qui soit suffisamment complet et exact. Déjà de multiples sollicitations se font jour pour soutenir, « au-delà » du programme de formation, leurs démarches d'insertion professionnelle. *Théâtre & Publics* n'est pas armé pour faire face à ces demandes vécues comme légitimes et qui resteront déçues.

85. L'édition, chaque année avec le concours de la Région wallonne, d'un livret – *Profession Acteur* – de présentation et de promotion des stagiaires sortants offre la possibilité de rédiger de courts articles théoriques qui cherchent à évaluer les enjeux, les facteurs facilitateurs ou bloquants de l'action poursuivie dans le cadre du Fonds Social Européen.

86. L'initiative proposée par Mathias SIMONS et le Groupe 92 de créer un spectacle qui aurait pour objet de se confronter à tous les objectifs sur lesquels *Théâtre & Publics* travaille avec les stagiaires, entraîne une montée en puissance théorique, pédagogique et pratique de l'action. Compte tenu de cette ambition, le choix se porte sur *L'épreuve* de MARIVAUX parce que la pièce est accessible à des publics variés, elle est relativement courte, elle relève du répertoire du XVIIIe siècle qui est apprécié par les institutions et

inscrit dans le programme des établissements scolaires, parce que sa distribution est efficiente [74]. En outre, le choix est établi compte tenu des thèmes et des réalités sociales qui sont au travail dans l'œuvre écrite avant la Révolution française. Ce spectacle connaîtra une très belle fortune puisqu'il sera joué plus de soixante fois au cours des trois saisons suivantes. L'implication du Théâtre de la Place et du Théâtre National a aussi été déterminante pour la réussite et le rayonnement de ce projet. Les objectifs qui avaient été initialement envisagés ont été atteints avec une certaine force :

– le spectacle a connu une exploitation de loin supérieure aux normes en vigueur en Communauté française Wallonie/Bruxelles ;
– il a permis un volume d'emploi nettement plus significatif que les productions courantes.

Les résultats ont confirmé l'hypothèse qu'une politique d'emploi devait aussi s'articuler sur un accroissement de l'exploitation et donc sur l'élargissement des publics. L'équipe du Groupe 92 en a fait une démonstration éblouissante.

87. De manière plus discrète mais non moins déterminante, *Théâtre & Publics* participe à la Rencontre internationale consacrée à Bertolt BRECHT « Transformer l'art pour changer le monde » organisée par le Collectif BRECHT les 28, 29 et 30 novembre au Centre culturel Jacques FRANK à Bruxelles. A cette occasion, un spectacle mis en scène par Nathanaël HARCQ est présenté : *A ceux qui viendront après nous.* Longtemps après, ces textes de Bertolt BRECHT résonnent encore auprès de ceux qui animent notre organisation.

88. Des projets spécifiques proposent aux stagiaires de se confronter avec des écritures contemporaines. Par exemple le spectacle *Les années fléaux* de Normand SPINRAD, dans une mise en scène de Frédéric NEIGE, aborde la question du sida et donne lieu à une trentaine de représentations à Liège, Bruxelles et Charleroi. Cette polyphonie contemporaine de voix de femmes associe dix stagiaires à ce projet.

89. Au début des années 1990, la désignation de Philippe VAN KESSEL à la direction du Théâtre National a créé une ouverture inespérée de l'institution à une génération de nouveaux talents qui s'affirment dès lors sur la plus haute scène de la Communauté française Wallonie/Bruxelles. Parmi ceux-ci figurent notamment Pascal CROCHET, Axel DE BOOSERÉ, Charlie DEGOTTE, Nathalie MAUGER, Mathias SIMONS, Lorent WANSON, … On a insuffisamment reconnu l'impact décisif de la présence de Philippe VAN

KESSEL à la tête du Théâtre National et l'essor qu'il a impulsé à la vie théâtrale de la Communauté française Wallonie/Bruxelles en rendant cette maison accessible à toute une génération nouvelle. Cet élan, partagé au sein de l'équipe du Théâtre National, est d'autant plus appréciable qu'il a dû s'ériger contre vents et marées. Dans un premier temps, il a fallu rétablir une situation financière presque désespérée, héritée des années précédentes. Dans un second temps, il a fallu déménager et se replier dans des locaux inadaptés [75] à l'activité théâtrale. Dans ces circonstances hostiles, Philippe VAN KESSEL va ouvrir la voie à une refondation de l'institution. Avec son équipe, il trace des perspectives et des architectures modernes. Les nouvelles installations du Boulevard Jacqmain ne sont pas le moindre signe de cette tentative de rénovation. Sous sa conduite, le Théâtre National revisite durablement ses exigences et ses pratiques.

90. Ainsi, au fil des saisons, soucieux de favoriser l'insertion professionnelle des jeunes artistes diplômés des écoles d'art dramatique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, Philippe VAN KESSEL a engagé dans les productions du Théâtre National de nombreux jeunes comédiens et leur a permis de se former au contact de metteurs en scène chevronnés tels que Jean-Claude BERUTTI, Jacques DELCUVELLERIE, Jacques LASSALLE, Stuart SEIDE, Jean-Marie VILLÉGIER, …

91. Suite aux résultats d'expériences diverses et multiples, suite à la rencontre avec Max PARFONDRY, Philippe VAN KESSEL implique le Théâtre National dans la création d'un « Atelier Jeune Théâtre ». Depuis longtemps il mûrissait ce projet dont l'objectif est de permettre à des comédiens, scénographes, costumiers, … à peine sortis de l'école, mais encadrés par des professionnels, de compléter leur formation par la production d'une œuvre théâtrale et sous la direction d'un metteur en scène connu pour ses qualités pédagogiques. Il confie la direction du premier « Atelier » à Pierre LAROCHE, *Le mariage forcé* de MARIVAUX. De manière sensible, Pierre LAROCHE présente cette démarche comme suit : « *Philippe VAN KESSEL m'a proposé de rêver avec lui, et d'autres, au projet d'un Atelier Jeune Théâtre au Théâtre National. Lieu d'expérimentation pour les acteurs, scène alternative, vivier de spectacles pour les tournées, il constitue d'abord une réponse modeste mais concrète au chômage et aux difficultés d'insertion professionnelle qui guettent les jeunes artistes diplômés de la scène ; il est ensuite la réaffirmation du théâtre comme métier de convivialité, comme lieu entre l'art et la vie* ». Il associe à cette entreprise Patrick DONNAY, acteur permanent au Théâtre National et animateur de la Scène du Bocage à Herve.

92. Fort du succès rencontré par *L'épreuve* de MARIVAUX, le Groupe 92, sous la conduite de Mathias SIMONS, propose de rééditer une expérience qui a pour objet de se confronter aux objectifs sur lesquels *Théâtre & Publics* travaille avec ses stagiaires, de revisiter le réseau de diffusion qui avait accueilli la première expérience et d'essayer d'en amplifier les effets, et de démultiplier les résultats en termes d'emploi pour les stagiaires associés. Après mûres réflexions, le choix se porte sur *Les Fourberies de Scapin.* Mathias SIMONS et l'équipe du Groupe 92 optent pour une invention rigoureuse et contrastée – tantôt sobre, tantôt chatoyante – soutenue par une lecture critique de l'œuvre de MOLIÈRE qui échappe au conformisme [76] et jette un coup de jeune [77] sur ces *Fourberies.* Le spectacle créé au Théâtre de la Place connaîtra au cours des trois saisons suivantes plus de deux cents représentations en Belgique, en France et à l'étranger notamment grâce au soutien du Théâtre National. L'ampleur donnée à cette exploitation a permis de sortir des cadres habituels de la production professionnelle en Belgique et de découvrir les problèmes nouveaux qui résultent de longues périodes de diffusion.

93. La création de l'Atelier Jeune théâtre du Théâtre National et la fortune du *Scapin* permettent au programme développé par *Théâtre & Publics* dans le cadre du Fonds Social Européen de se structurer à un niveau supérieur :

– les partenariats avec les meilleures entreprises professionnelles se sont développés ;
– le rayonnement des projets s'amplifie tant en nombre de représentations, de spectateurs, d'emplois créés qu'en nombre de mois d'emploi par projet ;
– les enjeux de formation continuée, sur lesquels travaillent *Théâtre & Publics* et ses partenaires, sont identifiés sur un plan international ;
– la notoriété des objectifs pédagogiques expérimentés par *Théâtre & Publics* et ses partenaires est mieux partagée par le secteur professionnel ;
– les objectifs de formation à l'insertion qui étaient fixés au début du premier programme du Fonds Social Européen ont été largement atteints et même, pour certains stagiaires, largement dépassés.

94. Pour évaluer les développements de la démarche, on peut par exemple signaler le projet *Sainte Jeanne des abattoirs* de BRECHT mis en scène par Lorent WANSON qui démontre comment des pédagogues et des stagiaires (anciens et nouveaux) amplifient, par des initiatives propres, originales et inventives, les préoccupations à l'égard des publics débattues au sein de

Théâtre & Publics. D'une part, le projet associe concrètement plusieurs centres culturels de la région de Mons ; d'autre part, il prévoit un important volet d'animations. Ainsi chaque répétition a été ouverte au public, impliquant que non seulement les acteurs travaillent à l'objet du spectacle, mais prennent en compte les trente à trente-cinq personnes qui, en moyenne, se trouvaient à chaque service de répétitions (il y en avait trois par jour). Dans le même temps, les acteurs qui n'étaient pas nécessaires sur le plateau se rendaient dans la région (Mons-Borinage, la région du Centre, la région de Charleroi, le Brabant wallon) à une réunion d'association, à une réunion syndicale, mutuelliste, ou plus simplement dans une file de pointage, à toute rencontre de personnes, « café citoyen », ou classes d'écoles pour y présenter un mini « spectacle de crise » et s'entretenir avec les gens, souvent pendant plusieurs heures. Plus d'une cinquantaine d'organisations deviennent alors les partenaires effectifs d'un seul projet.

95. Parmi ces développements qui débordent des limites de notre association et suite à une étude de ces expériences pilotes, on doit signaler que la Communauté française Wallonie/Bruxelles décide d'instituer un Centre des Arts Scéniques qui soutiendra la mise à l'emploi des jeunes lauréats des écoles d'art dramatique. On peut reconnaître dans cette institution une évaluation particulièrement positive des résultats engendrés par *Théâtre & Publics.* L'intégration de jeunes acteurs ou de travailleurs du spectacle dans la profession doit ainsi nécessairement s'élargir. Et comme le soulignait Max PARFONDRY [78] : « *On ne peut manquer de s'en réjouir* ». A dater de ce moment, le Centre des Arts Scéniques sera régulièrement associé à l'« Atelier Jeune théâtre » du Théâtre National. En outre, sous la conduite de Benoît VREUX, il complète le dispositif d'insertion professionnelle en Communauté française Wallonie/Bruxelles de manière dynamique.

96. Depuis 1993, *Théâtre & Publics* explore avec les stagiaires du Fonds Social Européen les voies possibles de leur insertion professionnelle. Dans cette exploration, il privilégie celles qui seraient susceptibles de rencontrer simultanément plusieurs objectifs d'insertion professionnelle, d'intervention dans le champ social et plus particulièrement d'intervention dans le cadre des zones ZUP, ZEP, etc… Dans cet esprit, la rencontre de Max PARFONDRY avec Daniel VAN KERKHOVEN permet d'inscrire un important volet d'ateliers « théâtre » dans le programme des Ateliers d'Art Contemporain, organisés dans un premier temps exclusivement à Liège. La supervision pédagogique de ces ateliers d'été est assurée par Anne-Marie LOOP et ensuite par Isabelle GYSELINX. Cette collaboration ouvre des voies nouvelles et étend

les possibilités de formation-action et d'emploi pour les stagiaires de *Théâtre & Publics*. Au fur et à mesure des années, cette collaboration connaîtra une démultiplication des ateliers par leur extension géographique. Les partenariats avec des opérateurs culturels des différentes villes de la Communauté française Wallonie/Bruxelles sont renforcés. Les stagiaires y trouvent de nouvelles opportunités d'expériences professionnelles. L'étroite collaboration avec les Ateliers d'Art Contemporain constitue à partir de 1996 une pierre d'angle, une base récurrente de l'action de *Théâtre & Publics*. Les stagiaires proposent de leur propre initiative l'organisation d'ateliers « théâtre » auprès des CPAS, des communes, des centres culturels, et d'autres organismes tels que le Forem… Plusieurs années durant, nous avons négocié avec la Région wallonne un financement particulier pour ce type d'ateliers animés par les stagiaires de *Théâtre & Publics* et qui contribuent notamment à l'insertion sociale des participants. Dans ce cadre, Max PARFONDRY avait proposé de procéder à un inventaire des ateliers qui étaient conduits par les stagiaires et les anciens stagiaires dans l'ensemble de la Communauté française Wallonie/Bruxelles. Une étude AN.FOR.A [79], financée par les Ateliers d'Art Contemporain, a été menée et a mis en évidence qu'une centaine d'ateliers étaient menés à bien chaque année par les stagiaires. Ce qui constitue un volume considérable d'actions culturelles et de formation.

97. Durant toute cette période de dix années, un très grand nombre de séminaires et d'ateliers de formation qualifiante ont été organisés en lien avec des productions ou indépendamment de ces cadres. Les annexes en fin de document donnent la liste détaillée des intervenants pédagogiques et artistiques parmi lesquels se retrouvent des intervenants belges tels que notamment Arlette DUPONT, Garret LIST, Francine LANDRAIN, Colette BRAECKMAN, Maurice TAZMAN, Yves WINKIN, … ou des intervenants étrangers tels que notamment Dirk VONDRAN (Allemagne), José CARLOS FARIA (Chili), Yan FOYNER (Norvège), Bernd GUHR (Allemagne), Arthur BALLET (Minesota), Boris RABEY (Russie), David ZINDER (Israël), Lew BOGDAN (France), Mamadou DIOUME (France), …

98. L'ensemble de ces activités est ponctué de temps de réflexion et d'ateliers d'échange de « bonnes pratiques » et de méthodologie en matière d'action culturelle et d'aspects institutionnels, économiques, sociaux et technologiques. Ces ateliers ont bénéficié de la collaboration entre autres de Henri VAUME, Yanic SAMZUN, Nicola DONATO, Claude FAFCHAMPS, …

99. Durant cette période de dix ans, de multiples spectacles ont été pour

les stagiaires l'occasion de leur formation qualifiante et de leurs premières expériences professionnelles sous la direction de pédagogues et de metteurs en scène déjà confirmés. Les annexes donnent le détail des spectacles auxquels *Théâtre & Publics* s'est associé. On peut citer notamment Jacques DELCUVELLERIE, Pietro VARRASSO, Frédéric DUSSENNE, Françoise BLOCH, Mathias SIMONS, Christine DELMOTTE, Jean-Christophe LAUWERS, Nathalie MAUGER, Julien ROY, Pierre LAROCHE, Jean-Claude BERUTTI, Dominique ROODHOOFT, Axel DE BOOSERÉ …

100. Durant cette période, les stagiaires et les anciens stagiaires ont pris dans certains cas l'initiative de porter personnellement leurs premiers projets artistiques ou de s'impliquer dans les premiers projets de jeunes metteurs en scène tant sur le plan de la production que sur celui de la réalisation artistique. On peut citer notamment Renaud RIGA, Baptiste ISAÏA, Geneviève DAMAS, Isabel et Béatrice CUE ALVAREZ, Patrick BEBI, Fabrice PIAZZA, Jeanne DANDOY, Fabrice SCHILLACI, Jean-Benoît UGEUX, Sophie BONHÔTE, Angélique CHARTRY, Gaëtan D'AGOSTINO, Benoît VAN DORSELAER, Guillaume ISTACE, Jean-Gilles LOWIES, Laurent STEPPE, ...

101. D'autres se sont intégrés dans des institutions ou des entreprises existantes. Ils occupent aujourd'hui des fonctions d'assistant de direction ou de direction artistique. Par exemple Sauro DE MICHELE, Pierre CLÉMENT, Denis CLOSSET, Bérangère DEROUX, Jean-Michel VAN DEN EEDE, …

102. Durant cette période de formation continuée, les stagiaires et les pédagogues se sont également impliqués dans des projets d'échanges internationaux qui leur ont permis de découvrir le travail et les pédagogies d'autres établissements d'enseignement dans le monde. On peut citer notamment l'Ecole supérieure d'Evora au Portugal, le Festival Istropolitana – Festival international des écoles de théâtre à Bratislava en Slovaquie, Rati Gitis à Moscou en Russie, Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdi de Leipzig en Allemagne, le Département Théâtre de l'Université de Santiago au Chili, …

103. Il convient encore d'indiquer ce que *Théâtre & Publics* doit aux personnalités de Claude FAFCHAMPS et d'Axel DE BOOSERÉ. On trouvera dans la partie réservée aux « documents 1993-2002 » un texte de Claude FAFCHAMPS qui, dans la poursuite des préoccupations développées à *Théâtre & Publics*, préfigure déjà les expérimentations originales de la Compagnie Arsenic, notamment sur la question de la relation aux publics. Avant de se révé-

ler le metteur en scène discret et efficient de spectacles impressionnistes, paradoxalement aussi exigeants que populaires (*Une soirée sans histoire* – 94 représentations ; *« Chez Marie », Bastringue* – 50 représentations ; *Le Dragon* – 203 représentations ; *Eclats d'Harm* – 117 représentations), Axel De Booseré a dirigé la publication, au sein de *Théâtre & Publics*, des sept éditions de *Profession Acteur*. Claude Fafchamps a collaboré avec Max Parfondry pendant plus de dix ans (entre 1985 et 1997). A l'intérieur de *Théâtre & Publics*, il a contribué de manière significative à nourrir le débat contradictoire sur des questions théoriques et pratiques relatives au statut du comédien, au travail, à l'emploi, aux questions de l'organisation et de la production, aux questions de la formation et de la formation continuée en particulier. Après cet intense compagnonnage, il a fallu une rupture – douloureuse sans doute – pour permettre à Claude Fafchamps et à Axel De Bosseré de prendre les distances et les respirations indispensables à l'essor de leur démarche créatrice et professionnelle. A l'évaluation des résultats et des succès rencontrés par la compagnie, il apparaît que les hypothèses de travail adoptées ont éclairé et amplifié les orientations dont le dessin avait été esquissé par Claude Fafchamps et Axel De Bosseré au sein de *Théâtre & Publics*.

104. Nous suspendons ici l'évocation incomplète qui justifie à suffisance combien l'action de *Théâtre & Publics* n'aurait pu être accomplie sans l'implication déterminée d'un nombre considérable d'artistes et de pédagogues talentueux. L'imperfection de cette narration ne la rend pourtant pas illégitime. Ainsi et pour parer aux doléances de ceux que nous aurions oubliés, par avance, nous sollicitons leur bienveillante compréhension.

IV. Les moyens financiers [80]

105. De manière synthétique, il nous paraissait nécessaire de présenter quelques éléments d'information concernant les moyens financiers qui ont été affectés et utilisés par *Théâtre & Publics*, notamment et à titre d'exemple au cours des cinq derniers exercices (de 1999 à 2003). Deux tableaux synthétiques permettent de présenter l'évolution, durant ces cinq années, des produits et des charges de l'association. Un commentaire succinct accompagne ces deux tableaux. Ces informations permettent de mesurer l'ordre de grandeur économique qui a caractérisé les exercices et les actions concernés. Ici également, il a paru souhaitable de mettre en relief certains facteurs qui ont influencé favorablement ou défavorablement la gestion financière de ces programmes.

Tableau 1 : *les produits de Théâtre & Publics de 1999 à 2003 – (en euro)*

	1999	2000	2001	2002	2003
Cotisations	141	99	143	156	257
Autres divers	1.468	1.707	-	134	1.301
Produits divers	1.611	1.807	143	290	1.301
CFWB – Convention	148.736	171.047	193.357	215.667	215.667
CFWB – bibliographies	15.122	10.164	15.865	-	8.519
CFWB – divers	-	2.347	7.313	2.350	2.500
RW : emploi (ACS)	9.556	9.239	10.587	9.334	9.822
Europe : FSE Objectif 3	142.334	56.697	104.434	200.000	96.000
Subventions	135.748	249.494	331.556	427.351	332.508
Autres produits et affectations	17.574	81.817	972	2.033	62
Total général	334.931	333.117	332.671	429.674	333.871

CFWB : Communauté française Wallonie/Bruxelles – RW : Région wallonne – FSE : Fonds Social Européen – ACS : Agent contractuel subventionné

Commentaire relatif aux comptes de produits

106. Il faut rappeler que *Théâtre & Publics* est un organisme de recherches, de pratiques et de formations théâtrales. Qu'à ce titre, il n'a pas pour vocation de dégager des recettes de son activité. Que les formations qu'il dispense ne sont pas payantes.

107. Le tableau permet de comparer la progression des subventions attribuées à *Théâtre & Publics* par la Communauté française Wallonie/Bruxelles et celles attribuées par l'Union européenne. On constate donc qu'au total de ces cinq années, l'intervention de la Communauté française Wallonie/Bruxelles représente 57 % du financement public de l'association. Le Fonds Social Européen intervient pour 36 %. La Région wallonne pour 3 % dans le cadre des politiques d'aide à l'emploi. Or, au cours de l'année 1999, la Communauté française Wallonie/Bruxelles intervenait pour 47 %, la Région wallonne pour 3 % et le Fonds Social Européen pour 45 %. Ceci démontre le caractère subsidiaire de l'intervention des Fonds européens.

108. La progression de la subvention de la Communauté française Wallonie/Bruxelles démontre sa détermination à soutenir ce programme. Cependant, elle compense aussi la perte des interventions de la Région wallonne et de la Loterie Nationale qui avaient été acquises aux cours des exercices précédents.

109. Outre les cotisations des membres de son Assemblée générale, les autres recettes de l'association concernent des commandes supplémentaires faites par la Communauté française Wallonie/Bruxelles pour des objectifs particuliers (travaux bibliographiques spécifiques, …).

Tableau 2 : *les charges de Théâtre & Publics de 1999 à 2003 – (en euro)*

	1999	2000	2001	2002	2003
Biens et services divers	122.301	139.784	128.934	149.115	65.441
Intervenants	101.082	90.733	82.524	160.821	76.571
Charges des activités	223.383	230.517	211.458	309.936	142.012
Biens et services divers	40.690	30.599	32.828	28.199	31.273
Personnel	48.974	53.326	54.552	42.040	67.945
Dotation aux amortissements	2.692	1.176	1.233	2.857	2.572
Charges structurelles	92.356	85.061 €	88.613	73.096	101.790
Charges financières	13.491	17.539 €	13.745	22.312	27.264
Charges exceptionnelles	-	-	376	-	17.175
Dotation aux résultats	19.192	17.539	32.600	46.642	45.630
Total général	334.931	333.117	332.671	429.674	333.871

Commentaire relatif aux comptes de charges

110. En ce qui concerne la présentation des charges, le plan comptable utilisé par *Théâtre & Publics* essaye de tenir compte des impératifs à la fois de la Communauté française Wallonie/Bruxelles et du Fonds Social Européen. Les exigences des uns et des autres ayant peu de points en commun. C'est pourquoi il a adopté cette présentation qui permet de distinguer les frais directs des activités des charges structurelles.

111. Sur cette période de cinq ans, les charges directes d'activités représentent 63 % des charges totales de l'association. Les charges structurelles qui comprennent le personnel de gestion, les frais administratifs et les dotations aux amortissements représentent 25 % des coûts.

112. Compte tenu des délais de paiement du Fonds Social Européen, les charges d'escompte de ces subventions ont représenté au cours de cette période de cinq ans 5% des coûts de l'association ; c'est-à-dire 94.000 euro ; c'est-à-dire pratiquement l'équivalent du montant annuel de la subvention

du Fonds Social Européen. Il apparaît que ces retards de paiements constituent un handicap significatif pour l'action. Ceci est d'autant plus paradoxal que les charges financières ne sont pas prises en considération comme « dépenses admissibles » par l'Union européenne.

113. A contrario, on doit souligner comme un facteur favorable le rythme adopté par la Communauté française Wallonie/Bruxelles pour la liquidation des subventions inscrites dans la convention. Sans cette régularité de la part de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, la gestion de la trésorerie de l'association serait devenue totalement insoutenable.

114. Au terme de l'exercice 2003, l'association présentait un équilibre financier qui permettait de poursuivre l'action dans de bonnes conditions.

V. En guise de conclusions

115. Où en sommes-nous à présent ? On pourrait considérer que nos préoccupations sont toujours les mêmes. Qu'aucun changement définitif n'a été engrangé. Que l'insertion professionnelle n'est jamais atteinte de manière définitive ou suffisamment satisfaisante et durable. Qu'il faut sans cesse recommencer. Qu'il faut sans cesse remettre l'ouvrage sur le banc de l'atelier. Sans cesse venir et revenir encore. Mais ce serait compter sans la réalité.

116. Car si on veut bien y regarder avec attention, on conviendra que nous sommes beaucoup plus loin qu'en 1993. Le chemin parcouru est « tout simplement immense ». Car le programme mené par *Théâtre & Publics* avec l'aide du Fonds Social Européen a connu, au cours de ces dix années, une véritable épreuve du feu. Nous avons pu confronter nos hypothèses de travail aux réalités ; nos espoirs, nos croyances et nos suppositions aux faits concrets.

117. Après cette première période d'essais, la démonstration est faite. Indéniablement, des programmes d'action de formation qualifiante spécifiques en matière d'insertion professionnelle des jeunes comédiennes et comédiens issus de nos écoles portent des fruits.

118. Dès 1997, Max Parfondry avait fait établir et mettre à jour un « tableau général des emplois » pour analyser la situation de l'emploi sur le long terme. C'est-à-dire en cumulant les résultats d'emplois individuels pour l'ensemble des stagiaires pendant la première période de sept ans (1993 à 1999), *il totalisait plus de deux mille cinq cent mois d'emploi* pour près de cent stagiaires. Soit pendant cette période, quelques cinq à six mois d'emploi par an, pour la plus grande part des stagiaires. C'est-à-dire une multiplication par deux voire par trois des volumes d'emploi habituellement constatés. Et il s'agissait là d'une première sommation simple, sur base des éléments d'information les plus notables et accessibles. Une mise à jour minutieuse, auprès de chaque stagiaire, aurait sans doute accru encore assez considérablement ces premiers chiffres, très encourageants.

119. A ce stade, nous pouvons conclure de cette expérience de dix années – et ces conclusions pourraient composer autant de recommandations pour l'avenir – que :

– **A.** le fait de consacrer un programme d'actions de formation qualifiante spécifiques (moyens humains et financiers) à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs *augmente nettement* (par rapport à trois mois d'emploi par an) *et assez durablement* (pendant au moins cinq années) leur insertion individuelle sur le marché du travail ;

– **B.** le fait de consacrer un programme d'actions de formation qualifiante spécifiques (moyens humains et financiers) à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs ne porte de tels fruits que dans la mesure où il est reconnu, accepté et *investi par des artistes professionnels et des responsables d'institutions et d'entreprises qui conçoivent ensemble les stratégies de partenariat* qui permettent de réaliser avec succès les programmes envisagés ;

– **C.** le fait de consacrer un programme d'actions de formation qualifiante qui *intègre l'initiative individuelle et favorise l'autonomisation* des stagiaires *multiplie durablement leur capacité à s'insérer* professionnellement et notamment à inventer des stratégies individuelles (ou parfois collectives pour des petits groupes) d'insertion professionnelle bien au-delà (plusieurs années après) du processus de formation lui-même ;

– **D.** le fait de développer un programme d'actions de formation qualifiante qui structure sa pédagogie *par projet* – c'est-à-dire en intégrant la pédagogie aux rythmes et selon les impulsions et les besoins de la vie professionnelle – entraîne une qualification des stagiaires dans l'exercice de la vie professionnelle et améliore leurs capacités à répondre aux besoins de la pratique professionnelle ou à la transformer qualitativement ou encore à éprouver les nécessités et les bienfaits d'une formation continuée tout au long de la vie professionnelle ;

– **E.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs *nécessite l'élaboration de critères d'évaluation sectorielle* pour mesurer l'impact de ces politiques sur l'ensemble des réalités du secteur du théâtre et des arts de la scène en Communauté française Wallonie/Bruxelles ;

– **F.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs appelle *une*

réforme – au moins un examen critique – *des représentations imaginaires* que la profession nourrit au sujet d'elle-même et de ses pratiques ; et notamment de la place que l'acteur occupe dans le dispositif professionnel et institutionnel ;

– **G.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs ne doit pas seulement avoir pour objet l'insertion professionnelle – parce que c'est un objectif insuffisant pour favoriser et atteindre réellement l'insertion professionnelle – mais doit *favoriser le développement et l'amélioration des conditions d'exercice* de la profession ;

– **H.** ainsi, chaque fois qu'il est possible de modifier, avec succès, le schéma de production (initialement deux mois de répétitions et dix à vingt représentations) des projets professionnels, de rechercher des publics nouveaux, de rechercher de manière extensive le développement des débouchés professionnels nouveaux, on constate que *le volume d'emploi, par projet professionnel, augmente* (de deux à cinq fois) et que cela accroît considérablement l'insertion des jeunes acteurs qui y sont associés ; *ils acquièrent plus d'expérience professionnelle ; ils sont vus plus longtemps sur scène ; ils vivent plus intensément à l'intérieur des entreprises et des institutions théâtrales professionnelles ; ils améliorent leur image professionnelle ; ils ont plus de possibilités d'être engagés sur d'autres projets* ;

– **I.** ainsi, on constate que le fait de participer à un projet professionnel qui se joue pendant plusieurs saisons et plus de cent fois – au total des saisons – *occasionne des difficultés nouvelles* pour les jeunes acteurs, dans l'exercice de leur métier ; ces difficultés doivent être prises en considération (problème de motivation, de mobilisation, de qualité de jeu, de disponibilité pour participer à d'autres projets) car elles participent de l'apprentissage du métier d'acteur ;

– **J.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs appelle *une refonte* – au moins un examen critique – *et une plus importante intégration des relations entre l'école et la profession*, entre pédagogie et pratique professionnelle, entre objectifs de l'institution pédagogique et objectifs de la pratique professionnelle ;

– **K.** pour les jeunes lauréats, il est plus facile de favoriser la diversification des compétences au sein du métier de comédien (jeux scéniques, techniques d'expression, animations d'ateliers théâtre, enseignement…) que de les amener à diversifier leurs compétences vers d'autres métiers, même dans le cas de métiers aussi proches et indispensables pour la profession que la production, la promotion, la direction d'entreprise, les relations publiques, …

– **L.** le développement de débouchés pour les spectacles et la création de nouveaux réseaux – notamment sur le plan international – demandent une organisation et des dispositions spécifiques qu'un seul opérateur artistique peut difficilement maîtriser ; une formation dans cette perspective est également nécessaire ;

– **M.** malgré des ouvertures particulières et des réussites au meilleur niveau, le marché international reste insuffisamment visité par nos productions ; il convient donc *de structurer des formes de coopération professionnelle* entre des opérateurs de la Communauté française Wallonie/Bruxelles afin d'optimaliser leur offre de spectacles sur les réseaux internationaux ; une telle coopération peut démultiplier le rayonnement de nos productions vers l'étranger et accroître significativement les capacités d'emploi par projet ;

– **N.** des projets de coopération internationale dans les domaines de la formation et de la pratique du théâtre devraient être multipliés et développés ; ils doivent être inscrits dans la durée ;

– **O.** enfin, l'action développée par *Théâtre & Publics* a – de manière directe ou indirecte – suscité un grand nombre d'initiatives au niveau des politiques du théâtre en Communauté française Wallonie/Bruxelles ; ainsi, on peut considérer que l'action développée par *Théâtre & Publics* a contribué à instituer et à structurer, en Communauté française Wallonie/Bruxelles, les prémices d'une politique de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle des jeunes lauréats des écoles d'art dramatique ;

– **P.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs ne doit pas seulement avoir pour objet l'insertion professionnelle – parce que c'est un objectif insuffisant pour favoriser et atteindre réellement l'inser-

tion professionnelle – mais doit *favoriser le développement et l'amélioration des pratiques artistiques* au sein de la profession.

120. On doit constater effectivement – au-delà des résultats significatifs de l'action menée par *Théâtre & Publics* – qu'il n'y aura pas de changement durable de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs sans un changement significatif et durable de nos imaginaires et de nos pratiques professionnelles, de l'économie et des modes de production qui les caractérisent et sans un changement résolu et durable de nos politiques de la formation au niveau supérieur, de nos politiques d'emploi appliquées aux secteurs culturels et de nos politiques culturelles.

121. Mais, d'une part, il faut reconnaître que nous avons progressé considérablement dans la compréhension de ces questions. Et d'autre part, cette nécessité de changement et d'adaptation ne repose plus seulement sur des spéculations théoriques, mais sur les résultats d'expériences vécues qui sont irréductibles.

Notes

[30] Roland DE BODT a été secrétaire général de *Théâtre & Publics* aux côtés de Max PARFONDRY de 1993 à 2004.

[31] René HAINAUX, comédien, professeur émérite d'art dramatique du Conservatoire de Liège, fondateur avec Henri POUSSEUR (à l'époque Directeur du Conservatoire Royal de Liège) et Robert WANGERMÉE (à l'époque Administrateur général de la RTB) du Centre de Recherches et de Formations Musicales et Théâtrales en Wallonie au milieu des années dix-neuf cent septante.

[32] Arlette DUPONT, aujourd'hui décédée a été professeur d'histoire du théâtre et de la littérature à l'INSAS et au Conservatoire de Liège.

[33] Jean-Henri DRÈZE, aujourd'hui inspecteur de l'enseignement artistique, professeur au Conservatoire de Liège et secrétaire général de l'association Recherches et Formations Théâtrales en Wallonie (RFTW) jusqu'en 1993, date à laquelle l'association a été refondée sous l'appellation *Théâtre & Publics*.

[34] Marie-Paule GODENNE, professeur émérite au Conservatoire de Bruxelles et à l'INSAS, fondatrice du CREPA (Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique). Aujourd'hui présidente du théâtre Les Tanneurs à Bruxelles.

[35] Pierre LAROCHE, comédien, metteur en scène, professeur émérite d'art dramatique au Conservatoire de Bruxelles.

[36] Raymond RAVAR, directeur émérite de l'INSAS et à l'époque président de l'association « Ateliers des Arts ».

[37] La dimension internationale de nos démarches a été insufflée dès le début par René HAINAUX. Il faut rappeler que ce dernier est une des rares personnalités belges à avoir participé à la fondation de l'Institut International du Théâtre (créé au sein de l'UNESCO, au lendemain de la seconde guerre mondiale, en 1948). Max PARFONDRY a lui aussi multiplié les rencontres et les échanges notamment avec la Palestine, le Chili, la Russie… On peut signaler également que Max PARFONDRY a assuré de 1990 à 2001 le secrétariat du Comité de la Formation théâtrale au sein de l'Institut ; fonction qui est actuellement assurée par Alain CHEVALIER.

[38] A titre d'exemple, on peut citer ici les projets et les échanges développés aujourd'hui à l'initiative de Pietro VARRASSO (la compagnie Daena) et Olivier BLIN (la Charge du Rhinocéros) en Haïti.

[39] Voir à ce sujet le texte de Max et Olivier PARFONDRY intitulé *Explorer avec l'acteur tout ce qu'il ne sait pas qu'il sait* qu'on retrouve dans le présent ouvrage dans la partie Hommage.

[40] Voir à ce sujet le texte de Claude FAFCHAMPS intitulé *De la diversification aux métiers multiples* qu'on retrouve dans le présent ouvrage dans la partie Documents.

[41] Voir à ce sujet le texte intitulé *Au cœur de l'acte théâtral, le comédien relie le spectateur et le théâtre* qu'on retrouve dans le présent ouvrage dans la partie Documents.

[42] Afin qu'il ne subsiste aucune ambiguïté à ce sujet, il ne s'agit pas, ici, de chercher le plus petit commun dénominateur des divertissements appelés « grand public ».

[43] Dont la dernière version déposée auprès de la Communauté française Wallonie/Bruxelles s'intitule « Proposition de programme d'un Département Théâtre dans le cadre du projet de création d'un Institut Supérieur des Arts de l'Université de Liège. Commission présidée par : Willy LEGROS, Recteur de l'Université de Liège. Membres : Bernard DEKAISE, Directeur du Conservatoire Royal de Liège, Danièle BAJOMÉE,

Robert GERMAY, Yves WINKIN, Professeurs de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Jacques DELCUVELLERIE, Max PARFONDRY (rapporteur), Mathias SIMONS, Professeurs d'Art dramatique du Conservatoire Royal de Liège. Liège, le 29/04/99 »

[44] (Docup), Objectif 3, adopté par le Fonds Social Européen pour la période 2000/2006 et intitulé « Adaptation et modernisation des politiques et systèmes d'éducation, de formation et d'emploi » et premier appel à projets pour la période 2000/2001.

[45] Les modalités pédagogiques du théâtre et de la musique ne sont comparables que dans le cas des classes d'orchestre.

[46] Point de vue qui a été longuement défendu par Max Parfondry et moi-même au cours des négociations préalables à la réforme.

[47] Le théâtre n'a pas été structuré comme un domaine d'enseignement à part entière : il n'a ni direction autonome, ni services autonomes. Il est toujours considéré comme une option de l'enseignement de la musique. Sa représentation au sein des instances du Conservatoire est sans proportion avec le nombre des étudiants et des pédagogues qui le représentent. L'invention d'un « conseil d'option » spécifique au théâtre n'a pas résolu ces questions structurelles fondamentales.

[48] Willy LEGROS, Recteur de l'Université de Liège, Président de *Théâtre & Publics* de 1997 à 2003.

[49] Avant d'être ministre, Françoise DUPUIS, alors parlementaire de la Communauté française, a soutenu avec détermination ce projet. Dès qu'elle fut désignée Ministre de l'Enseignement supérieur au sein du Gouvernement de la Communauté française de Belgique Wallonie/Bruxelles, elle a renoncé à ce projet. Cette décision unilatérale – qui ruinait toutes les espérances que Max PARFONDRY avait fondées sur elle pour réformer l'enseignement du théâtre au meilleur niveau – a été une des plus importantes déceptions de la vie professionnelle de Max.

[50] Voir *la Préface du Tartuffe* de Molière.

[51] VIDAL NAQUET, Pierre – *Le miroir brisé – Tragédie athénienne et politique* – Collection Histoire – Les Belles Lettres – Paris – France – 2002 – 94 pages – ISBN : 2.251.38058.2.

[52] Yves Winkin, Professeur d'anthropologie à l'université de Liège. Auteur de *Anthropologie de la communication de la théorie au terrain* – Collection « Points Essai » – Edition du Seuil – Paris – France – 2001 – 288 pages – isbn : 202040284X. *La nouvelle communication* – Collection Points Essai – Edition du Seuil – Paris – France – 2000 (3e éd.) – 390 pages – ISBN : 202047842.

[53] A l'époque, Animatrice du Foyer culturel du Sart Tilman jusqu'au 31/8/1986.

[54] A l'époque, Comédienne animatrice et secrétaire nationale adjointe des Femmes Prévoyantes Socialistes.

[55] A l'époque, Ecrivain et animateur au Service provincial de la Jeunesse de Namur.

[56] A l'époque, Comédien et animateur au Théâtre de la Communauté de Seraing.

[57] A l'époque, Ex-Directeur du Département Théâtre de l'Université de Valparaiso au Chili.

[58] A l'époque, Directeur de l'action culturelle du bassin houiller Lorrain.

[59] Voir à ce propos l'article qu' Alfons VAN IMPE consacre à *La formation des comédiens en Belgique,* dans le tome IX des « Voies de la Création théâtrale » (pages 317 à 325) – Editions du CNRS – Paris – France –

1981 - 387 pages.

[60] Voir également à ce propos, l'article que Jean LAMBERT consacre à *la formation des comédiens animateurs,* dans « Théâtre – Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences » (pages 55 à 58) – Edition du Cerisier – Cuesmes – Belgique – 1996 – 461 pages – ISBN 2-87267-018-1.

[61] Il s'agit du discours prononcé par Albert CAMUS à l'occasion de la réception du prix Nobel en 1957.

[62] Jean Marie PIEMME, *Le souffleur inquiet* – Alternatives théâtrales, n° 20-21 – Bruxelles – Belgique – 1984 – 136 pages.

[63] A l'époque l'association s'appelait : Centre de recherches et de formation théâtrale en Wallonie.

[64] Politiques que le Ministère de l'Emploi avait mises en œuvre, dans les années 1970, avec les programmes de « *Cadre Spécial Temporaire* » notamment accessibles pour les secteurs culturels. Programmes qui ont été maintenu et développés pendant plus de vingt années pour être récemment réformés dans les deux régions de la Communauté française (Bruxelles Capitale & Région wallonne).

[65] Programmes d'aide à l'embauche – qui existaient en France pour les jeunes comédiens notamment sous l'intitulé de « *Jeune Théâtre National* » – dont la conception et la mise en œuvre, en Belgique francophone, a été confiée par le Gouvernement de la Communauté française Wallonie/Bruxelles au *Centre des arts scéniques* constitué notamment à cette fin, en 1998.

[66] Dès 1993, cette formulation de présentation des objectifs se retrouve dans tous les documents officiels publiés par *Théâtre & Publics* à propos de ce programme particulier. Notamment et dès la première brochure publiée sous l'intitulé *Profession Acteur – Fonds Social Européen – promotion 1993.*

[67] Ecoles considérées au sens large.

[68] C'est le cas des conservatoires de musique. Il a fallu attendre 1999 et la force de conviction de Max PARFONDRY pour obtenir que le théâtre et les arts de la parole ne soient plus seulement une option dans l'enseignement de la musique, mais soient un domaine (du théâtre) à part entière au même titre que l'enseignement du domaine de la musique. Jusqu'à aujourd'hui, les décrets suivants n'ont jamais concrétisé dans l'institution des conservatoires une véritable organisation autonome pour structurer – réellement en un domaine spécifique – l'enseignement du théâtre.

[69] Jusqu'à preuve du contraire, une vie entière n'est pas suffisante pour réformer utilement nos institutions d'enseignement.

[70] Cette troisième partie a été rédigée par Roland DE BODT avec la collaboration de Anne FAFCHAMPS.

[71] Voir brochure *Studio d'Acteurs saison 95/96*, Théâtre de la Place et *Théâtre & Publics.* Yves WINKIN, *De l'Espace vital* – pages 3 à 5.

[72] Bien que cette reconnaissance de la carrière professionnelle de Max PARFONDRY ne le concerne que lui personnellement, nous devons reconnaître à posteriori combien son talent a aidé à la crédibilisation et à la reconnaissance des activités et des programmes de formation de *Théâtre & Publics* par les milieux professionnels.

[73] Notamment *Nathan le sage* de LESSING mis en scène par Christine DELMOTTE, *La Comédie sans titre* de RUZZANTE mis en scène par Françoise BLOCH, et *Le plaisant voyage* un projet original qui associe cinq jeunes metteurs en scène autour du XVIe siècle espagnol.

[74] Elle comporte un nombre relativement restreint de comédiens, la pièce se joue en un seul tableau. Ses éléments garantissent un prix de vente du spectacle qui est abordable, notamment pour les petites structures. En outre et malgré le nombre de comédiens, elle comporte des scènes tantôt grotesques, tantôt drôles, souvent légères pour traiter d'un sujet qui n'est ni sans gravité ni sans actualité.

[75] Je fais référence à l'installation du Théâtre National au Palace (une ancienne salle de cinéma), 85 boulevard Anspach à Bruxelles, pendant la construction des nouvelles installations.

[76] Je reprends l'expression à l'article publié dans le quotidien *La Wallonie* du 17 janvier 1998.

[77] Je reprends l'expression à l'article publié dans le quotidien *La Libre Belgique* du 17 janvier 1998.

[78] Voir rapport moral de l'année 1997 – page 5.

[79] AN.FOR.A : Analyse de la demande et des besoins en matière d'Animation – Formation – Artistique en Région wallonne.

[80] Cette quatrième partie a été rédigée par Roland DE BODT avec la collaboration de Anne FAFCHAMPS.

Perspectives



De gauche à droite : Jeanne DANDOY, Max PARFONDRY
dans *L'école des femmes* de MOLIÈRE – Atelier Théâtre Jean VILAR
et Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles

Perspectives

Nathanaël HARCQ [81]

Prendre le temps

Nous sommes aujourd'hui à la croisée des chemins. Le paysage de la Communauté française de Belgique Wallonie/Bruxelles – et particulièrement vu de Liège - s'est très profondément modifié ces dernières années : Max PARFONDRY est décédé ; Jean-Louis COLINET est devenu directeur du Théâtre National ; Serge RANGONI dirige le Théâtre de la Place ; les liens avec nos partenaires historiques (Théâtre National et Théâtre de la Place bien sûr, mais aussi le Théâtre de Poche, le Centre des Arts Scéniques, etc.) doivent se réinventer et continuer de se tisser ; de nouveaux décrets régissent l'Enseignement supérieur artistique ; nous avons déménagé,… Nous ne connaissons pas encore les critères qui seront retenus lors de la nouvelle programmation du Fonds Social Européen…

Dans cette situation tout à fait singulière qui nous invite à aller de l'avant, il est utile de se laisser du temps. Il est trop tôt pour définir *in extenso* les détails d'une action qui se conçoit en lien avec les réalités du moment et les capacités, les projets des êtres qui la mènent (stagiaires, pédagogues et personnes ressources).

Dans cette édition de *Profession Acteur*, nous avons voulu convoquer le passé et l'interroger sur ce qu'il a à nous apprendre. Les résultats – on s'en doutait – sont énormes. Si nous nous mettions aujourd'hui dans la nécessité de

trouver exclusivement les réponses les plus justes à nos objectifs, nous serions inhibés et sujets à de violentes forces de procrastination.

Il est des temps pour écrire, il en est pour avancer pas à pas. Dans dix ans, sans doute pourrons-nous coucher sur la feuille l'analyse de nos chemins. Aujourd'hui, nous les traçons *in situ* riches du défrichage réalisé par le passé.

Se questionner

Notre société en mutation rapide n'a-t-elle pas besoin d'être réfléchie, d'être représentée, d'être mise en question autrement que par la « culture du fric » dans laquelle nous sombrons ? Vivons-nous dans un monde immuable ou est-il nécessaire et possible de le changer, d'en modifier les valeurs, d'en dénoncer les injustices et d'analyser leurs causes ? Quelles représentations de la vie sont dominantes ? A quoi servent-elles ? Comment régissent-elles nos comportements ? Quelle est la part de la population qui a accès à la culture ? Quelle part de la population la culture réfléchit-elle ? A quelle « culture » la majorité des citoyens accède-t-elle ? Au financement de quelle culture l'argent public contribue-t-il ? L'humain se transforme-t-il ? Comment ? Régresse-t-il ? Sa pensée, sa sensibilité, son imagination sont-elles en mutation ? Est-il utile d'en témoigner ?

Quelle est la place des artistes dans une société, dans la nôtre ? Y ont-ils un rôle particulier à jouer ? La société est-elle saturée de créations artistiques émancipatrices ? Si la réponse est non, pourquoi dit-on que le marché de l'emploi pour les actrices et les acteurs est saturé ? Si nous sommes gavés, ne serait-ce pas d'une culture qui nous invite à subir, à consommer, à gaspiller nos énergies, à réduire notre capacité à dessiner notre avenir et celui de notre monde ? N'est-il pas urgent de s'émanciper du système de l'offre et de la demande afin d'élaborer celui des besoins, des désirs et des capacités ? Lorsqu'un tout jeune enfant tend le bras et du bout du doigt indique un objet, on sait que bientôt il parlera. On le sait parce qu'à ce moment précis, il témoigne dans son geste de son besoin de désigner un objet insaisissable. Et quand, demain, ce qu'il désirera, ce dont il éprouvera la nécessité, se trouvera ailleurs qu'à portée de doigt, alors afin de nommer il lui faudra s'outiller. Pour appréhender le monde, se le représenter et agir sur lui, l'homme a besoin d'outils, de culture.

Mais aussi, sa culture détermine ce qu'il nomme et ce qu'il conçoit, ce sur quoi il a prise. La question de la culture et de la pertinence de son financement public est directement liée à ce que les femmes et les hommes d'aujourd'hui, organisés en société, ont besoin de nommer, de créer, de se représenter.

L'enjeu culturel est un enjeu primordial, il engage le monde et l'humain. Il engage l'avenir. Il ne s'agit pas de la culture en général, mais de notre nécessité présente de culture dans le monde d'aujourd'hui. J'entends, avec d'autres, réaffirmer la pertinence du financement public de la culture et de l'enseignement artistique. L'importance de la culture et la place de la production artistique dans la société ne peuvent se contenter d'être établies une fois pour toutes. Sans relâche, elles doivent être réfléchies. Il faut les dire clairement. Il faut dire sans détours l'avenir d'une société qui néglige sa culture, qui la formate et la réduit.

Aujourd'hui et de manière très singulière, il est nécessaire de proposer aux actrices et aux acteurs, aux lauréats des écoles supérieures de théâtre, des outils leurs permettant d'agir sur le paysage théâtral de leur Communauté et de le modifier en profondeur. Ainsi, ils pourraient être à même de créer leurs emplois et d'inventer leurs manières de construire une carrière professionnelle au service des publics dans une conscience aiguë de la nécessité de toujours reformuler la fonction de l'art au sein de la société. Ainsi l'acteur devient auteur de son propre art.

Théâtre & Publics n'a de sens que s'il permet de modifier le paysage dans lequel il aide à inscrire de nouveaux artistes [82].

Voici en quelques lignes les questions et les préoccupations générales qui m'habitent en tant que nouvel administrateur délégué et secrétaire général de *Théâtre & Publics.* Je ne manquerai pas de les partager avec celles et ceux qui mèneront les réflexions, les recherches et les actions de notre association au cours des années à venir.

Réaffirmer les fondements et ouvrir de nouvelles voies

Dans un premier temps, je tiens à remercier chaleureusement Roland DE BODT de nous avoir légué les rênes d'un outil performant, en état de marche et dont la situation budgétaire tout à fait saine permet d'élaborer d'enthousiasmantes perspectives et invite à explorer et à développer différentes voies, différents champs d'application.

Ainsi, fort de sa pratique de plus de trente ans, *Théâtre & Publics* poursuit et développe son action efficiente de formation continuée et d'insertion professionnelle à l'écoute des artistes et de leurs besoins, à l'écoute du monde et de ses besoins d'émancipation, de critique, d'imagination, de création, d'égalité, de justice, de fraternité et de solidarité.

Nous portons la nécessaire réflexion sur le mode de création d'un spectacle en vue de rassembler les conditions requises à l'allongement de son temps de vie. Il s'agit notamment de réfléchir aux conditions de répétition, aux modes de création, à la durée des répétitions nécessaires à rendre inépuisables les représentations. Les répétitions sont le terreau où le collectif d'artistes se constitue, où se nourrit la motivation de l'acteur à jouer un spectacle, à l'explorer, à le recréer jour après jour. Cette motivation plonge ses racines dans le processus de création artistique du spectacle, lorsqu'il sollicite chez l'acteur une conscience claire de son jeu et autre chose que ce qu'il sait qu'il sait faire, autre chose que ce qu'il a toujours fait, quelque chose de singulier que personne d'autre que lui ne peut produire.

Dans cette perspective, la création d'un spectacle devient le champ d'une réelle formation continuée et ouvre des voies renouvelées vers la rencontre des publics. Demain comme hier, les projets d'insertion professionnelle et les ateliers théâtre, dans lesquels *Théâtre & Publics* assure les aspects de formation qualifiante, occuperont une place essentielle au cœur des actions de notre association [83]. Ils sont au centre de nos préoccupations et fondent nos perspectives.

Mais parallèlement à ces dynamiques centrales, de nouvelles voies sont à explorer :

1) L'expérience acquise par *Théâtre & Publics* depuis plusieurs années montre que, pour toute une série de questions qui concernent la vie profes-

sionnelle des comédiens, les objectifs en terme de formation qualifiante pourraient plus facilement être atteints dans le cadre d'un service conseil et d'un centre de ressources qui réponde à un besoin concret et immédiat. C'est pourquoi *Théâtre & Publics* met en place, de manière modeste mais efficace, un ***Centre de ressources pour la vie professionnelle*** ouvert et accessible aux stagiaires, pour répondre à leurs besoins particuliers d'information et de formation à la vie professionnelle. Dans ce cadre, *Théâtre & Publics* mène, à partir de son action, de ses contacts et des informations en sa possession, un travail important d'élaboration d'outils facilement utilisables par qui en a besoin et les sollicite. Le *Centre de ressources* devrait pouvoir soit répondre directement aux besoins qui sont énoncés par les bénéficiaires (contrat de travail, statut de l'artiste, types d'aides publiques, orientations, formations à la production, assistances diverses, rédaction de CV, ...), soit les orienter vers d'autres centres de ressources et de conseils spécialisés en Communauté Wallonie/Bruxelles (Forem, syndicats, Centre des Arts Scéniques, juristes, comptables, secrétariats sociaux, …).

Un autre axe de travail du *Centre de ressources* consiste à éveiller l'intérêt des jeunes artistes à une réflexion sur les perspectives de leur propre parcours professionnel, par l'appropriation d'outils de production, de documentation. Le *Centre de ressources* est un lieu d'apprentissages comprenant des aspects de formation à la création et à la gestion de structure (constitution d'asbl, etc…), à la conception de projets, à la production, à la promotion, à la diffusion des projets mis en chantier (les chemins qui relient les œuvres aux publics). On devrait pouvoir y trouver des informations relatives aux politiques de la culture, aux aspects légaux et juridiques de la culture et à l'analyse des institutions culturelles.

Les utilisateurs du *Centre de ressources pour la vie professionnelle* sont accueillis par des personnes ressources, dans des locaux équipés de matériel NTIC. Ils ont également accès à notre bibliothèque, notre documentation, notre vidéothèque et un local vidéo.

2) *Théâtre & Publics* met également en œuvre des moments de **formation continuée** ouverts aux pédagogues, aux lauréats des écoles supérieures d'art dramatique et aux acteurs professionnels. A l'invitation de *Théâtre & Publics,* des maîtres, de renommée internationale, spécialistes dans des techniques pointues de la formation de l'acteur, sont invités à faire vivre leur savoir. Il s'agit de réfléchir et d'enrichir les pédagogies dispensées dans nos écoles et d'initier des professionnels à ces approches spécifiques de l'art de l'acteur.

L'histoire de *Théâtre & Publics* (que l'on songe par exemple à la *Session expérimentale pour la formation de l'acteur* mise en œuvre par René Hainaux) montre à suffisance le potentiel de renouvellement de nos imaginaires et de nos conceptions de la profession et de la formation que peut générer une réelle formation continuée. Elle nous montre également que les savoir-faire, les réseaux et les pratiques liées à la formation continuée font partie intégrante du patrimoine de l'association encore aujourd'hui. Nous devons souligner ici que les moyens mis en œuvre actuellement pour la formation continuée des actrices et des acteurs en Communauté française de Belgique Wallonie/Bruxelles sont dérisoires et totalement insuffisants.

3) Par ailleurs, depuis 2004, diverses réunions de groupes de réflexion ont permis de formuler différents projets d'études qui seront mis en œuvre au fur et à mesure des capacités de l'association à les mener à bien :

- un programme de recherches-actions relatif aux systèmes de production théâtrale et aux stratégies de renouvellement et d'élargissement des publics, notamment dans une perspective internationale ;
- un programme de recherches-actions relatif à l'emploi, l'insertion professionnelle et la diversification des métiers du comédien en Communauté française et dans une perspective européenne.

4) *Théâtre & Publics* reste persuadé de la pertinence du projet de constitution d'une Ecole d'acteur - acceptée au sens large du terme, de la propédeutique à l'insertion professionnelle et à la formation continuée tout au long de la vie – telle que Max PARFONDRY l'a défendue.

Or, dans cette perspective, la réalité actuelle des écoles supérieures artistiques – lieux pivots de ce grand projet – ne cesse de nous préoccuper. Quels sont les acquis des lauréats que nous accompagnons dans leurs premiers pas vers l'insertion professionnelle ? Quels sont les parcours pédagogiques qu'ont traversés nos stagiaires au sein des écoles de théâtre ? Aujourd'hui, en Communauté française Wallonie/Bruxelles, quelle est la situation des formations dispensées par ces écoles ? Quel sera leur futur ? Quelles sont les perspectives de leur développement ? En ont-elles ?

La note préparatoire aux Etats Généraux de la Culture [84] (organisés par la Ministre de la Culture, de l'Audiovisuel et de la Jeunesse, Madame Fadila LAANAN), ne doit pas manquer de nous inquiéter et mériterait certainement une attention toute particulière et une réponse circonstanciée. Quand elle pose l'enseignement artistique comme un pis-aller professionnel lié à la pré-

carité du statut des artistes, par exemple… De même quand elle relaie l'assertion toujours renouvelée de la pléthore d'établissements d'enseignement artistique et de lauréats lancés sur le marché de l'emploi qui provoquerait une saturation de l'offre culturelle… Assertion qui devrait être d'urgence et résolument mise en perspective avec les besoins de plus en plus criants de notre société d'offres nombreuses et variées de propositions culturelles émancipatrices ; tout à la fois constat et volonté politique affirmée dans cette même note.

Selon cette note, nombre d'acteurs, de dramaturges, de metteurs en scène ont cherché ou cherchent toujours dans l'enseignement à *fuir la précarité* de leur profession artistique. Je pense à Constantin STANISLAVSKI, Vsevolod MEYERHOLD, Evgueni VAKHTANGOV, Jacques COPEAU, Louis JOUVET, Lee STRASBERG, Michel SAINT-DENIS, Antoine VITEZ, René HAINAUX, Pierre LAROCHE, Jean-Pierre VINCENT, Max PARFONDRY, Jacques DELCUVELLERIE, Janine GODINAS, Kristian LUPA, Philippe SIREUIL, Michel DEZOTEUX, Piotr FIOMENKO, Claude REGY, Jean-Marie PIEMME, Anne-Marie LOOP, Richard KALISZ, Philippe LAURENT, Isabelle POUSSEUR, Michel BOERMANS, Viviane DE MUYNCK, Françoise BLOCH, Mathias SIMONS, Stanislas NORDEY, Stéphane BRAUNSCHWEIG, Magarita MLADENOVA, Ivan DOBCHEV, Armel ROUSSEL, Lorent WANSON, Yves BEAUNESNE, Pietro VARRASSO, Frédéric DUSSENNE, Nathalie MAUGER, Olivier GOURMET,….

Et combien de musiciens, de peintres, de sculpteurs, de danseurs ? Quelles seraient, dans le paysage théâtral de notre Communauté, les conséquences de la disparition d'une ou de plusieurs écoles ; et de la fusion de pédagogies singulières et toutes différentes ? Que produirait une telle situation sur le plan des perspectives d'insertion professionnelle des lauréats ? Les liens entre pédagogies et professions artistiques ne peuvent se réduire aux lois de l'offre et de la demande. Le texte préparatoire aux Etats généraux de la culture est trop réducteur sur cette question. Depuis toujours, les expériences théâtrales les plus intéressantes ont été conçues dans des rapports étroits à la pédagogie. En fait, la question première à se poser sur nos écoles supérieures artistiques ne me semble pas être celle de leur soi-disant surnombre et de la saturation de la profession (notre société est-elle saturée de créations et de cultures émancipatrices ?), mais plutôt celle de la capacité de leurs projets pédagogiques et de leurs moyens humains, matériels et financiers à préparer des acteurs non seulement capables de répondre aux exigences les plus élevées du théâtre tel qu'il se pratique aujourd'hui mais aussi partiellement insatisfaits de cet état du théâtre et aptes à désirer, à créer et

à mettre en œuvre le théâtre de demain et à concevoir ses relations aux populations. Si l'on pose la question de savoir à quoi sert de sortir tant de lauréats de nos formations d'art dramatique, alors il serait raisonnable de demander aux femmes enceintes à quoi sert de mettre tant d'enfants au monde aujourd'hui. Ont-ils un emploi d'ores et déjà assuré ? Si nous ne faisions pas confiance à la capacité de nos enfants de construire l'avenir, jamais dans notre monde nous n'oserions enfanter. Il en va de même des lauréats de l'Enseignement supérieur artistique appelés à nous *donner les moyens de comprendre, de militer contre le pire, d'armer l'intelligence pour combattre la bêtise et d'inventer de nouvelles possibilités d'existence. L'enjeu est sociétal*[85]…

Si donc comme l'explique la Ministre, les enjeux sont bien de se donner les moyens de comprendre, de militer contre le pire, d'armer l'intelligence pour combattre la bêtise et d'inventer de nouvelles possibilités d'existence, et si tout cela forme les enjeux de la culture dans la société, alors il s'agit d'en tirer les conséquences politiques à ce niveau, concrètement, ici et maintenant.

Il faut préciser ici que la responsabilité politique est engagée dans le fonctionnement actuel de nos écoles. En effet, la norme d'encadrement pédagogique en vigueur dans les domaines du Théâtre et des Arts de la Parole au sein des conservatoires obligera à terme les équipes pédagogiques à donner chaque heure de chacun de leurs cours à des classes entières, ce qui est une ineptie dans l'enseignement artistique en général et dans la formation de l'acteur en particulier.

Car *il s'agit d'abord de comprendre que la formation de l'acteur ne peut s'identifier à un enseignement « classique », comme on peut le rencontrer dans des établissements dits « scolaires » où la démarche pédagogique, quel que soit le contenu enseigné, se caractérise par un ensemble de techniques à l'intérieur duquel on retrouve un enseignant et des enseignés, pris dans une relation fortement structurée, codifiée – parfois standardisée –, dans laquelle un savoir ou un savoir-faire est communiqué. L'enseignement particulier qu'est celui de l'art dramatique est caractérisé par une relation pédagogique basée sur un échange privilégié, singulier, où l'enseigné se pose en sujet de l'enseignement que va lui transmettre, en terme d'héritage, l'enseignant qui convoque à lui, consciemment ou inconsciemment, des notions telles que rite, passion, don (contre-don), autant que raison. C'est le corps de l'acteur qui est au centre de cette recherche (ce corps de l'acteur qui doit s'appréhender et se construire, ce corps qui est au cœur de toute transmission artistique), dont l'objet peut être ainsi nommé : l'incorpora-*

tion, considérée comme un processus par lequel l'acteur est amené à intérioriser un ensemble de relations sociales dont les corps sont les sujets, et à pouvoir les représenter, au travers d'un texte, sur une scène, face à un public. Et ce dernier élément élargit la notion de relation entre l'éthique et le corps de l'acteur à une autre relation, celle de l'éthique au corps du public, à travers une autre préoccupation majeure, la pédagogie du public. [86] Ceci, on le comprend, requiert du temps et des moyens appropriés.

Or bientôt, si rien ne change, de tels objectifs seront irréalisables. Les effets néfastes de la récente réforme de l'enseignement artistique devraient d'urgence être dénoncés, sans quoi l'existence même d'une formation d'acteur qui offre de réelles perspectives de professionnalisation à ses lauréats sera réduite à néant.

C'est pourquoi dans le cadre de ses missions de recherches, pratiques et formations théâtrales en Europe, *Théâtre & Publics* s'attachera à rassembler différents acteurs de la vie professionnelle de la Communauté française de Belgique Wallonie/Bruxelles et d'autres pays d'Europe. Il s'agira ici de porter la réflexion – dans un cadre plus large que notre Communauté – sur la place de l'artiste dans la société, sur la formation de base de l'acteur et les moyens de sa réalisation.

C'est ainsi qu'une première rencontre a été organisée : une table ronde réunissant des écoles de théâtre européennes [87] sur la question de *La préservation ou la construction d'une formation de l'acteur de type « artisanal » dans le cadre du « formatage industriel » induit par la déclaration de Bologne.*

Un premier réseau de réflexions et d'actions s'est constitué. Au terme de deux journées de travail intense, un Appel à l'Ensemble des Ecoles Publiques de Théâtre en Europe a été rédigé [88], qui revendique notamment :

– la nécessité de garantir le caractère public du financement de l'enseignement artistique supérieur ;
– l'utilité de favoriser la mobilité des enseignants et des étudiants au sein de l'Union européenne ;
– la valeur d'un accès le plus large à la formation ;
– l'indispensable autonomie pédagogique ;
– la pertinence de l'organisation de Masters spécialisés et d'un troisième cycle ;
– l'engagement résolu dans la formation continuée.

Ce ne sont là que les premières approches des questions à l'œuvre au cœur des dynamiques croisées de la formation et de l'insertion professionnelle des comédiens en Europe. Le chantier est ouvert…

Théâtre & Publics s'est engagé à assurer le secrétariat du réseau et à jouer le rôle de centralisateur et de diffuseur de l'information. Ici encore notre expérience dans ce type de pratiques (je songe notamment au secrétariat du Bureau de Liaison International des Ecoles de Théâtre assuré durant de nombreuses années par *Théâtre & Publics*) est reconnue et gage du sérieux et du suivi de cet axe de travail.

Partager nos chemins

J'ai tracé ici quelques perspectives. Sans doute, leur transcription sur papier ne rend pas toujours lisibles les places respectives qu'elles occupent au sein de nos préoccupations, les quantités d'heures d'attention, de conception et de mise en œuvre qu'elles requièrent. Si le lecteur est intéressé, il trouvera dans nos rapports moraux passés et à venir ce qui fait le concret de ces actions, les voies et les moyens que nous mobilisons en vue de leur réalisation, les êtres multiples et divers qui s'y attellent.

Plus largement, *Théâtre & Publics* sera dorénavant plus attentif qu'hier à faire connaître ses expériences passées et en cours. La présente édition est une première pierre de cet édifice d'une mémoire à transmettre, d'expériences et de questionnements à partager.

Notes

[81] Nathanaël HARCQ est secrétaire général depuis le 1er septembre 2004 et administrateur délégué depuis le 1er janvier 2005. Il est également comédien, metteur en scène, professeur d'art dramatique au Conservatoire de Liège.

[82] J'emprunte cette expression à Marc SUSSI, Directeur du Jeune Théâtre National. In L'école du jeu, Les voix de l'acteur.

[83] Voir le texte « Dix ans d'action de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle » in texto

[84] « … Dans ce contexte, l'enseignement artistique pose une situation paradoxale. La précarité du statut des artistes conduit à ce que nombre d'entre eux tentent de se stabiliser comme enseignant au sein d'écoles et d'académies. Cela mène indirectement à accroître l'offre de formation et le nombre d'écoles artistiques (nombre assez considérable proportionnellement à la situation observée dans d'autres pays). Toutefois, des « patrons » de grandes maisons culturelles disent parfois éprouver des difficultés à trouver parmi les jeunes sortis de ces écoles des talents d'un niveau suffisant. D'autre part, cette offre de formation conduit à lancer un nombre considérable de jeunes sur le marché du travail culturel dont on sait qu'il est pour le moins saturé. »

[85] Voir note préparatoire au Etats généraux de la culture.

[86] Max et Olivier Parfondry « Explorer avec l'acteur tout ce qu'il ne sait pas qu'il sait »

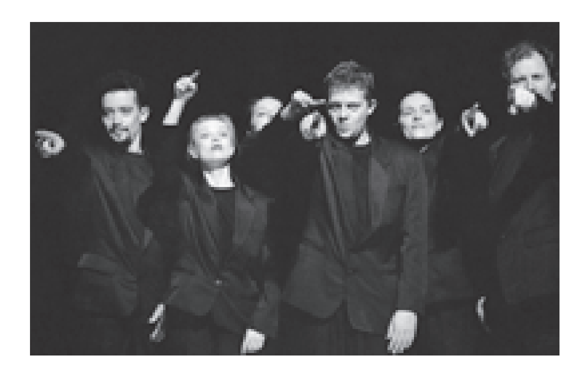
[87] Rada BALAREVA du Theatre-laboratory Sfumato, Journaliste et Critique de théâtre – Yves BEAUNESNE, Metteur en scène, Directeur de la Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande – Françoise BLOCH, Metteur en scène, Professeur d'Art Dramatique au Conservatoire Royal de Liège – Chantal BOIRON, Rédactrice en chef de la revue Ubu Scènes d'Europe – Jacques DELCUVELLERIE, Metteur en scène, Directeur du Groupov, Professeur d'Art Dramatique et d'Histoire des spectacles au Conservatoire Royal de Liège – Sauro DE MICHELE, Acteur, Assistant à la direction au Théâtre de la Place à Liège – Ivan DOBCHEV, co-directeur du Theatre-laboratory Sfumato, Metteur en scène, Professeur de l'art de l'acteur à l'Académie Nationale d'Art, de Théâtre et de Cinéma de Sofia – Marc DONDEY, Directeur des études et Directeur de l'Unité Nomade de Formation à la Mise en Scène du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris – René HAINAUX, Acteur, Professeur émérite, Chercheur – Nathanaël HARCQ, Acteur, Professeur d'Art Dramatique au Conservatoire Royal de Liège, Secrétaire Générale de *Théâtre & Publics* – Magarita MLADENOVA, co-directrice du Theatre-laboratory Sfumato, Metteur en scène, Professeur de l'art de l'acteur à l'Académie Nationale d'Art, de Théâtre et de Cinéma de Sofia – Ismahan MAHJOUB, Actrice, lauréate du Conservatoire de Liège – Françoise PONTHIER, Actrice, Professeur de Mouvement Scénique au Conservatoire Royal de Liège – Mathias SIMONS, Metteur en scène, Professeur d'Art Dramatique au Conservatoire Royal de Liège – Serge RANGONI, Directeur du Théâtre de la Place à Liège – Klass TINDEMANS de la Erasmusshogeschool, Département RITS à Bruxelles

[88] L'application de la déclaration de Bologne par les différents états nationaux redessine fortement la formation de l'acteur en Europe. Il est urgent de s'informer, de se réunir afin de déterminer ensemble des revendications communes.
Nous vous invitons à nous rejoindre en vue de porter ensemble une plate-forme européenne des Ecoles de Théâtre unies dans la construction d'un enseignement qui réponde à nos attentes et qui garantisse une formation au plus haut niveau d'excellence.
Appel à l'ensemble des Ecoles publiques de Théâtre en Europe. Dans la perspective de garantir le caractère artisanal de la formation de l'acteur en Europe et afin d'assurer son développement nous affirmons :

- la nécessité de garantir le caractère public du financement de l'enseignement artistique supérieur ;
- l'utilité de favoriser la mobilité des enseignants et des étudiants au sein de l'Union européenne

et la nécessité de son financement public. Dans l'histoire du théâtre, la mobilité a toujours été un facteur de richesse, d'échange, d'ouverture à l'autre et de développement. La richesse du langage théâtral lui permet de dépasser les obstacles de la langue pour s'ouvrir à l'étranger. L'Europe doit se nourrir de notre expérience des relations internationales et miser notamment sur la culture pour dessiner son développement et construire son identité ;
– l'accès à nos écoles ne peut être conditionné à une maîtrise excessive de la langue de l'enseignement qui s'y dispense sans que soient niées les spécificités de nos pratiques ;
– nos écoles doivent rester ouvertes aux candidats dépourvus d'un diplôme de l'enseignement secondaire ou âgés de moins de 18 ans. Les formations artistiques doivent rester accessibles à des enfants, des adolescents et des adultes issus de milieux défavorisés ou inadaptés à l'enseignement secondaire. Elles doivent être confirmées dans leur caractère d'îlots de mobilité sociale. Les règles déterminant les conditions d'admission des candidats doivent laisser une part importante à l'exception ;
– le montant des droits d'inscription doit tenir compte de ces spécificités de nos écoles ;
– l'intégration européenne doit favoriser les différences et soutenir les propositions les plus singulières, elle doit se préserver d'une uniformisation bureaucratique incompatible avec la construction d'une Europe riche de ses singularités ;
– dans cette perspective, il est nécessaire de laisser aux équipes pédagogiques la plus large latitude d'autonomie dans la détermination des cursus pédagogiques, des méthodes de leur mise en œuvre, des critères d'évaluation des étudiants et des critères de recrutement des pédagogues ;
– l'urgence d'organiser, de financer et de mettre en œuvre des Masters spécialisés en Art Dramatique ;
– la pertinence de mettre en place un troisième cycle organisé au sein des écoles supérieures artistiques en collaboration avec des universités, des théâtres et des centres de recherche ;
– l'importance essentielle des écoles artistiques en tant que points névralgiques du renouvellement des pratiques artistiques et culturelles. La nécessité d'encourager les projets de collaboration de ces écoles avec des théâtres et des centres de recherches ;
– la nécessité de mettre en place des fonds structurels pour la formation continuée des acteurs professionnels en Europe ;
– leur engagement à se tenir informés de leur situation respective ;
– leur engagement à se réunir régulièrement ;
– leur volonté de publier un appel à l'attention des écoles de théâtre européennes.

Documents de 1993 à 2003



De gauche à droite : Henri MORTIER, Mireille FAFRA, Martine LÉONET, Patrick BÉBI, Isabel CUE ALVAREZ, Jean-Marie BILLY dans *CQFD* – CESEP, Théâtre Epique

1993-1996, de la diversification des métiers au métier multiple

Claude Fafchamps [89]

1993-1995 : diversification des métiers de la profession de comédien

Depuis 1993, *Théâtre & Publics* explore avec les stagiaires FSE les voies possibles de leur insertion professionnelle. Dans cette exploration, sont privilégiées les voies susceptibles de rencontrer simultanément le triple objectif

- d'insertion professionnelle,
- d'intervention dans le champ social,
- et plus particulièrement, d'intervention dans le cadre des Zones Urbaines Protégées, Zones d'Education permanente etc…

Il s'agit, par delà la fonction culturelle de l'acteur, d'interroger sa fonction sociale – en d'autres termes, ses relations avec la cité –, d'en concevoir la multiplicité et d'en dégager les ressources d'emploi.

La première voie d'approche de ces questions a conduit *Théâtre & Publics* à formuler la nécessité d'une diversification des métiers et des fonctions de la profession de comédien. La formation devait leur permettre de déboucher sur des métiers de comédien- interprète ou comédien-créateur, comédien-animateur, professeur d'une des disciplines de l'art dramatique, metteur en scène, assistant, intervenant théâtral en milieu scolaire, en milieu associatif, animateur spécialisé dans le domaine du théâtre, outre les métiers liés à la communication et à l'image, dans les domaines audiovisuels, voire de la publicité. La formation devait leur permettre d'accéder aux fonctions d'animateur spécialisé dans les centres culturels, dans les centres de jeunes, auprès des services culturels des villes, communes et provinces, auprès des associations d'éducation permanente des adultes et de la jeunesse.

Parallèlement, avec les comédiens inscrits dans le programme de formation qualifiante, *Théâtre & Publics* poursuivait ses recherches liées à la production théâtrale dans la perspective d'un accroissement des publics, des productions et de leur diffusion pour un accroissement des capacités d'emploi des entreprises. Une première étape de cette recherche avait mené à concevoir la production d'un spectacle comme un ensemble d'actions qui constituent un « chemin de rencontre » entre une œuvre et des publics :

- choisir ou susciter une œuvre ;
- concevoir une lecture de l'œuvre à représenter ;
- mettre au point, par des répétitions, la représentation théâtrale ;
- assurer la représentation théâtrale devant un (des) public(s).

La place de l'acteur était pressentie comme centrale sur ce chemin.

Une double approche donc, pour accroître l'insertion professionnelle et l'emploi des comédiens :

- *une diversification de leurs qualifications et donc des métiers et des fonctions auxquels ils peuvent prétendre ;*
- *un accroissement des publics et donc des représentations.*

Cette double approche a certes permis d'améliorer sensiblement l'insertion professionnelle des stagiaires ; elle a cependant montré ses limites. D'un côté, la diversification semblait toujours extérieure à un métier central qui se déroulait en salle de répétition et sur scène. D'un autre côté, les nouvelles pratiques de production théâtrale ne s'appuyaient pas sur une profonde transformation des rapports aux publics de telle sorte à permettre un réel accès de plus en plus large de nouveaux publics aux œuvres.

1996 :
COMÉDIEN, UN MÉTIER DE RELATIONS MULTIPLES

A l'issue des trois premières années d'expérimentation, l'approche des questions liées à l'insertion professionnelle, au(x) métier(s), à la (aux) fonction(s) de l'acteur, s'est reformulée sensiblement.

L'insertion professionnelle et l'accroissement d'emploi par la diversification, comme objectif prioritaire, « décentraient » le métier de comédien. Des nouvelles hypothèses de travail ont été dégagées avec les stagiaires, pour une représentation et une

formulation nouvelle et multiple de leur métier. Cependant, seules les hypothèses de travail qui laissaient entrevoir une insertion professionnelle et un accroissement d'emploi étaient susceptibles d'être expérimentées. C'est un repositionnement important de notre conception de l'insertion professionnelle et de l'accroissement d'emploi, non plus comme objectif prioritaire mais comme condition sine qua non de nos pratiques.

Les nouvelles hypothèses de travail expérimentées tendent à formuler l'art théâtral lui-même comme un « chemin de rencontre », et non plus la seule production de spectacle. Le spectateur n'est plus seul concerné, mais bien tout citoyen. Il est moins question de diversification des métiers que de la formulation d'un métier de comédien multiple, pour assurer la multiplicité des relations entre le comédien et le citoyen, occupant tous deux la place centrale sur le « chemin de rencontre » de l'art théâtral.

Un seul métier, une seule fonction, culturelle et sociale, de l'acteur multiple.

Les hypothèses de travail dégagées ont trouvé en 1996 un terrain privilégié d'expérimentation, par l'organisation de divers ateliers, animés par les stagiaires, supervisés par l'équipe pédagogique. Pour cette première expérimentation, les ateliers étaient majoritairement composés de jeunes (enfants, adolescents). Pour mieux comprendre l'intégration en une seule fonction, culturelle et sociale, en un seul métier, il est intéressant de reprendre ici les points principaux des hypothèses de travail formulées par les stagiaires pour ce travail d'atelier avec des enfants et adolescents.

QUELQUES CHOIX FONDATEURS

Hypothèses de travail

a) La détermination d'un projet

Le concept de « projet », recouvre, somme toute, une pratique simple et évidente. A partir d'un objectif défini, l'ensemble des activités menées, l'ensemble des choix posés sont des moyens pour réaliser cet objectif. Les méthodes de travail, les formes artistiques choisies, les exigences et les contraintes, ne sont là que pour réaliser un spectacle, pour raconter une histoire définie, pour porter un propos. Formuler le travail par projet permet de trouver (retrouver) un sens au travail lui-même.

b) L'outil théâtral pour développer l'expression culturelle

Le théâtre est un moyen d'expression multiple qui, par la variété de ses facettes, est particulièrement adapté pour développer, chez les enfants et jeunes adolescents, un intérêt pour l'expression culturelle. En effet, partant d'un travail essentiellement collectif, qui met en avant la notion de projet, il permet à chacun de se réaliser dans une voie propre. Certains pourront développer des talents d'acteur, d'autres se consacrer à la musique, d'autres à la scénographie, aux costumes et maquillages, à l'écriture ou à la production.

c) La rigueur artistique comme cadre de vie

L'approche professionnelle du théâtre est extrêmement rigoureuse mais, paradoxalement, cette rigueur constitue une des sources importantes de plaisir. Les jeunes y trouvent un cadre rigide mais compréhensible et logique dans lequel ils reconnaissent les repères qu'ils cherchent.

d) La conscience du contexte de vie qui entoure

Le travail théâtral est une pratique efficace pour la compréhension des problèmes de société parfois complexes. Les jeunes les abordent, au travers de leur histoire personnelle, puis les théâtralisent grâce à un travail sur le personnage. « Thème – Histoire personnelle – Personnage » : un processus complet. Le passage à l'histoire personnelle permet au jeune de s'intéresser à des réalités dont il se croit éloigné, et, dès lors, de commencer à les comprendre.

e) La rencontre d'autres réalités

La pratique théâtrale permet à un groupe de travailler sur les réalités propres aux individus qui le composent puis, par la représentation, de confronter ces réalités à d'autres (spectateurs, jeunes d'autres ateliers, …).

Le public cible

Par groupes différenciés, enfants de 6 à 9 ans, enfants et jeunes adolescents de 8 à 12 ans, adolescents de 12 à 18 ans. De milieux défavorisés, de milieux citadins, de type rural ou semi-rural. Les caractéristiques particulières de ces jeunes sont les suivantes : milieu économiquement défavorisé, pré-délinquance, enfants en difficulté scolaire, enfants et jeunes vivant des crises familiales, suspicion de maltraitance, problèmes psychologiques et affectifs, champ culturel restreint … Il faut remarquer les avantages qu'offrent les groupes qui mêlent des jeunes « défavorisés » et des jeunes

de familles plus aisées. Il faut conserver ce mélange, en partie, afin d'éviter les ghettos qui renforcent le sentiment d'exclusion.

Les problématiques de départ

– L'habitude de la « débrouille » (contexte qui ne facilite pas la mise en place de projets), des réflexes de « survie » (liés aux réalités économiques difficiles), le développement de « coups » isolés (pas de vision d'un projet de vie).
– « Une scolarité difficile » (pas ou peu de maîtrise de la lecture et de l'écriture), « un complexe d'infériorité » (quand l'apprentissage paraît être central).
– Le manque de repères (cadre affectif, social, culturel), la mise en place de « cadres extérieurs contraignants » (rarement supports de vie).
– « L'image de soi négative » (peu de confiance en eux), « violence, agressivité, repli sur soi » (qui en découlent).

Objectifs de travail

Amener les jeunes à :
– retrouver confiance en eux et en leurs moyens,
– apprendre l'autonomie et la prise de responsabilités,
– acquérir ou améliorer leurs compétences,
– élargir leur champ culturel en découvrant de nouveaux modèles non basés sur le reproductif et les médias,
– concevoir leur intégration dans un groupe social.

Sur la base du projet global d'intervention ainsi formulé, divers ateliers ont été mis en œuvre. A ce jour, seuls certains d'entre eux ont pu réunir les conditions suffisantes permettant d'expérimenter l'ensemble du programme défini. Ils ont cependant tous abouti à une réalisation concrète. Certains de ces ateliers se retrouvent :

a) dans les initiatives publiques comme Arti Chaud à l'initiative du Ministre Charles PICQUÉ, en collaboration avec des opérateurs régionaux ou locaux (Ampli Junior – La Louvière Citoyenneté – le Gazo – les Femmes Prévoyantes Socialistes – la Maison de la Culture de Marche – La Coccinelle asbl – le Centre d'Expression et de Créativité de Philippeville - … - à La Louvière,

Namur, Philippeville, Verviers, Borzée/La Roche, Bruxelles, La Marlagne),
b) dans des initiatives privées en liaison avec des établissements d'Enseignement Supérieur Artistique, en particulier dans le cadre des Ateliers d'Art Contemporain, en collaboration avec l'Académie des Beaux Arts, le Conservatoire Royal de Liège, l'Ecole Supérieure d'Architecture et l'Université de Liège,
c) dans des initiatives des stagiaires eux-mêmes qui travaillent dans les cadres institutionnels les plus divers : écoles d'enseignement maternel, primaire et secondaire, maisons de jeunes, centres culturels, organismes d'éducation permanente, administrations communales, mouvements associatifs et d'insertion professionnelle, milieu hospitalier et carcéral, …

Du côté des pratiques de production et des impacts nécessaires sur la redéfinition du métier et de l'imaginaire professionnel, le texte de Roland DE BODT qui clôture ce livret [90] fait le bilan des recherches menées actuellement à *Théâtre & Publics*. Il secoue à nouveau les évidences et propose des « chantiers » ambitieux à défricher. Il suffit ici, pour mesurer l'évolution progressive de ce repositionnement, de retracer l'une ou l'autre ligne de force des hypothèses qui ont guidé notre travail durant l'année écoulée.

Au départ du concept [production d'un spectacle = un ensemble d'actions qui constituent un « chemin de rencontre » entre une œuvre et des publics] nos pratiques ont été confrontées à des questions nouvelles : A quel moment le public est-il concerné par une telle pensée de la production ? N'imagine-t-on pas, dans un tel scénario, que le public est naturellement censé être là ? N'est-il pas pris comme une donnée « à priori » ? Comment dès le choix et la conception, dans l'essai, l'ouvrage, la mise au point de l'œuvre et de sa représentation, intégrer une pensée de la rencontre avec le public et donc, une pensée de l'accès du public vers cette œuvre ?

Les recherches menées au départ de ces questions ont conduit notamment à une première formulation d'un concept nouveau de « rentabilité culturelle » qui prend en compte le chemin qui doit être parcouru par un spectateur pour pouvoir pleinement tirer profit « culturellement » de l'œuvre. L'acteur n'occupe plus seul la place centrale sur ce « chemin de rencontre », le spectateur l'y a rejoint.

Notes

[89] A l'époque, coordinateur des projets de *Théâtre & Publics* et actuellement co-directeur de la Cie Arsenic. Texte publié initialement dans la brochure de *Théâtre & Publics Profession Acteur Promotion 1996*, pages 54 à 58.

[90]Texte repris dans la présente publication dans la partie Documents de 1993 à 2003.

Au cœur de l'acte théâtral, le comédien relie le spectateur et le théâtre

Roland DE BODT [91]

Pourquoi ne pourrait-on se demander si les comédiens occupent encore la place qui leur convient dans l'institution théâtrale ? Et pour être provocateur (ça aide à penser), se demander si la réduction du public adulte au théâtre ne résulte pas d'une dévalorisation du statut de nos comédiens dans les entreprises théâtrales (pas toutes ?). Question de positionner nos contraintes face à face. S'il n'y a pas de théâtre sans public, il n'y en a pas non plus sans comédienne, sans comédien.

1. Pour une évaluation critique de nos pratiques et de nos politiques culturelles dans le domaine des arts de la scène (1960-2000)

Depuis le Plan WIGNY (1968) [92], et de manière de plus en plus affirmée au fil des années, nous avons construit nos pratiques des arts de la scène et nos politiques culturelles des arts de la scène sur une division des tâches : d'un côté les créateurs, de l'autre les diffuseurs.

Les créateurs (auteurs et metteurs en scène) conçoivent les représentations imaginaires qui devraient permettre aux spectateurs de regarder le monde sous des angles différents. Ainsi, prennent-ils le parti de nous faire rire, de nous étonner, de nous révolter, de nous émouvoir, … Les comédiens sont-ils des créateurs à part entière ? Il ne leur est pas toujours facile de le faire reconnaître. Ils sont trop rarement considérés comme tels. A chaque production, cette relation de pouvoir (de création) entre metteur en scène et comédiens se joue dans le creuset, le feu de la création.

Les diffuseurs (animateurs, médiateurs) proposent à des publics – qu'ils connaissent, qu'ils pratiquent régulièrement ou qu'ils recherchent – les œuvres des créateurs. Selon cette répartition des tâches, le diffuseur établit la liaison avec les publics. Il communique, développe de l'attractivité, organise la rencontre entre créateurs et publics. Il forme aussi les publics. Je propose « former » dans sa double acception : il s'agit tantôt de constituer (rassembler) le public et tantôt d'assurer sa mise à niveau (sa formation) pour lui permettre de s'approprier les codes d'accès aux œuvres représentées.

Cette répartition des tâches paraît raisonnable, bien pensée. On pourrait la dire légitime. Les plus optimistes disent d'elle : « Elle devrait donner de bons résultats ! ».

Si on y regarde de près, elle répond aux modèles organisationnels de la production industrielle traditionnelle. Les termes qui désignent les structures ou les systèmes d'organisation de l'industrie ont glissé dans le vocabulaire des professionnels de la culture. Ne disent-ils pas « produire une pièce » ? Produire, au sens où se produit un film, c'est-à-dire : sa fabrication jusqu'à sa mise en boîte, sa première sortie en salle. Ne disent-ils pas « diffuser la pièce » ? Diffuser, au sens où se distribue un film, c'est-à-dire la présentation (de copies de l'original) à des publics à travers un réseau de salles.

Ce vocabulaire paraît lui aussi raisonnable, bien pensé. On pourrait le trouver bien adapté. Les plus optimistes disent de lui : « Il devrait être un gage de professionnalisme ».

Il faut avouer, ici, combien notre pensée de la production culturelle a été influencée par la pensée de la production industrielle traditionnelle. Dans le langage courant, au quotidien, nous utilisons les mêmes mots et cela semble donner de la consistance – une crédibilité gestionnaire (?) – à une activité culturelle qui a toujours eu du mal à parler d'elle-même en termes d'organisation et d'économie. Toutes sortes de raisons nous ont amenés à cette définition des métiers (créateurs/diffuseurs). Parmi ces raisons, l'une – et ce n'est pas la moindre – relève du rapport de pouvoir entre l'artiste et l'institution. Mais je n'aborderai pas ce sujet passionnant : l'histoire des métiers culturels comme enjeu des relations entre l'artiste et l'institution [93].

Encore serait-il intéressant d'étudier, de manière exhaustive, les diverses conditions et les divers enjeux qui ont permis la mise en place de cette répartition des tâches (créateurs/diffuseurs). A titre d'hypothèse – sans vouloir entreprendre ici cette étude – il est possible de dresser la liste de certains faits qui caractérisent la transformation des institutions et des pratiques théâtrales au cours de ces trente dernières années.

Comment ces faits interagissent les uns sur les autres, je ne pourrais l'indiquer ici. Mais ils se sont manifestés de manière concomitante depuis les années soixante. Notamment et sans prétendre à l'exhaustivité, je relèverai les faits suivants :

– la disparition progressive des compagnies ou des troupes théâtrales ;
– l'affirmation d'un théâtre de metteur en scène ;
– la professionnalisation de la fonction d'animateur culturel ;
– la création des centres culturels ;
– la spécialisation du métier de comédien ;
– la création des centres dramatiques ;
– l'accroissement des staffs (administration, gestion, promotion, animation) dans les entreprises et les institutions théâtrales ;
– l'articulation de nouveaux rapports institutionnels entre l'Etat central et les Régions, les Provinces, les Villes : la décentralisation ;
– la réduction du public adulte ;
– la multiplication de l'offre théâtrale ;
– l'intervention de plus en plus incontournable des pouvoirs publics dans le financement des entreprises et des institutions ;
– l'exclusion du théâtre et des comédiens de théâtre des grands médias télévisuels.

A ce stade de la réflexion, ces faits peuvent être présentés dans n'importe quel ordre. Il m'intéresse de les recenser ainsi parce que cette liste me paraît susceptible de mobiliser notre pensée et d'éveiller notre esprit de curiosité. Il me paraît urgent d'analyser l'histoire de nos pratiques et de nos politiques culturelles au cours des trente dernières années [94]. En dresser le bilan, une évaluation critique qui fasse la part des pièges que nous nous sommes tendus et de ceux que nous avons évités. Une mise en parallèle des contraintes que nous nous sommes imposées, de celles qui nous servent et de celles qui nous épuisent. Un inventaire des contradictions que nous avons admises, de celles qui nous nourrissent et de celles qui nous perdent.

Cette liste nous permet, au moins, de supposer que cette répartition des tâches et des fonctions (créateurs/diffuseurs) est au cœur des mutations qui caractérisent l'évolution des pratiques et des institutions culturelles dans le domaine des arts de la scène au cours des trente dernières années.

Faut-il démontrer combien notre regard sur les métiers du spectacle vivant, et particulièrement sur le métier de comédien, a évolué au cours de cette période ? Entre le statut et la fonction de comédien du Théâtre National à la fin des années cinquante et le statut et la fonction de comédien du Théâtre National de la Commu-

nauté française Wallonie/Bruxelles en cette fin des années nonante, quels sont les points communs ? Quelles différences ? Si nous remontions plus loin encore, au début du siècle, considérant les entreprises théâtrales de l'époque, qu'en serait-il ? L'histoire du métier de comédien ne reste-t-elle pas à écrire ? Et montrer en quoi le métier de comédien tel que nous l'envisageons aujourd'hui est résolument moderne (récent – de plus en plus spécialisé). Remonter le cours de cette histoire nous permettrait de mieux comprendre la situation actuelle des comédiens. De même notre représentation imaginaire de ce qui constitue une entreprise théâtrale (de sa structure et de son fonctionnement) a suivi, sans doute, une évolution comparable. Ici encore une histoire de l'entreprise théâtrale au cours de ce siècle ne reste-t-elle pas à écrire [95] ?

Cette division des tâches (créateurs/diffuseurs) a également structuré nos politiques culturelles. L'Arrêté royal qui organise en 1971 les centres culturels annonce l'organisation d'un paysage d'institutions chargées de la diffusion des œuvres d'art vivant : les Maisons de la Culture. L'Administration du Ministère de la Culture, elle-même organisée en services distincts, comporte aujourd'hui un service des Centres culturels distinct de celui des arts de la scène. Seule l'invention des Tournées Art et Vie et la constitution de centres dramatiques régionaux auprès de certains centres culturels ont permis d'articuler les politiques des centres culturels et les politiques des arts de la scène. Dans le domaine de la danse, de la musique, il n'y a pratiquement aucune autre passerelle que les Tournées Art et Vie. Dans le domaine de l'Opéra, sauf les récentes productions d'opéra-studio de La Monnaie, il n'y a rien.

Ce sont autant de signes que les domaines de la création et de la diffusion ont été progressivement institués comme des secteurs distincts, comme des activités distinctes. Quel sens cela a-t-il ?

2. Le modèle industriel traditionnel est un modèle d'organisation inadapté pour les arts vivants

Parce que cela a pris une telle force. Parce que cela s'impose à notre imaginaire comme une évidence (ou une forme de division naturelle des tâches et des activités). Parce que nous avons transcrit cela dans nos lois. Parce que nous sommes organisés ainsi. Nous avons du mal à nous demander si cette division des tâches (créateurs/diffuseurs) a réellement du sens. Nous n'osons pas douter que cette division des tâches soit légitime. Nous hésitons à mettre en question cette adaptation des modèles d'organisation industriels traditionnels au domaine des arts de la scène.

A y regarder de près, on constatera cependant que le modèle de la production industrielle ne peut s'appliquer aux arts de la scène, car ce sont des arts vivants. La production d'un spectacle n'est pas la fabrication d'une œuvre qu'il convient ensuite de distribuer. Ce qui est vrai pour un film ou pour un livre n'est pas vrai pour un spectacle vivant. Le spectacle vivant se fabrique non seulement au moment où il se distribue mais aussi au moment où il se consomme.

On peut représenter le schéma de production d'un produit industriel en sept phases :

Conception – Recherche & Développement – mise au point du produit	Fabrication d'un produit test	Mise en marché test	Fabrication industrielle	Distribution	Vente	Consommation

Ces phases sont successives. Dans certains cas, un long temps peut s'écouler entre deux phases successives. Par exemple : entre la distribution et la vente; entre la fabrication et la distribution; entre la vente et la consommation.

Si nous voulons raisonner sur les mêmes phases en ce qui concerne le spectacle vivant, on obtiendrait le schéma de production suivant :

Conception – Recherche & Développement – mise au point du produit	Premières représentations sur un marché test – 10 premières représentations	Représentations
Répétitions du spectacle		Distribution
		Vente
		Consommation

Il y a bien une phase de conception. Une phase que l'industrie qualifie de Recherche & Développement (R&D) et de mise au point du produit. Elle se confond avec la phase de conception du projet et de répétitions du spectacle (la mise au point du « produit »). Il n'y a pas de fabrication d'un produit test. Les premières représenta-

tions constituent à la fois la fabrication du produit test et sa présence sur un marché test. Intéressant : le spectacle se fabrique au fur et à mesure qu'il se joue. Il ne se stocke pas.

Si le spectacle se joue davantage, il sort du marché test pour entrer sur le marché du spectacle. Au-delà de dix représentations, le bouche à oreille peut produire ses effets et la loi du marché peut fonctionner. A ce moment-là, toutes les phases se fondent. Non seulement le spectacle se fabrique à chaque représentation (chacune est unique). Non seulement il se distribue au moment où il se joue (il est impossible de distribuer un spectacle vivant sans le jouer). Non seulement il se vend au moment où il se joue (si le spectacle ne se joue pas, il faut rembourser les ventes de billetteries). Mais encore, il se « consomme » au moment où il se joue.

Le spectacle théâtral n'existe pas en dehors de sa représentation publique.

Telle est son économie. La production d'un spectacle théâtral requiert (c'est une définition) : « d'organiser l'accès des publics aux œuvres vivantes ». Pour cela il convient, bien entendu, de mettre au point une œuvre présentable, mais aussi d'assurer la présence d'un public et sa réception de l'œuvre présentée. Dans la production théâtrale, ces deux phases sont très intimement liées. Elles participent d'une même dynamique.

On aura constaté que le modèle industriel traditionnel ne permet pas de rendre compte de cette dynamique. Le modèle industriel est inadapté à la production des arts du spectacle vivant.

Cette constatation – qui peut paraître banale – implique une modification en profondeur de notre regard sur la production théâtrale, sur les métiers du théâtre, sur la place qu'occupe le comédien au sein de nos entreprises théâtrales, sur la répartition des tâches entre créateurs et diffuseurs. Cette constatation – qui peut paraître banale – vient percuter le sens que nous avons donné à nos politiques culturelles des arts de la scène en Communauté française Wallonie/Bruxelles, depuis trente années.

La confrontation des modèles de production pose la différence, la considérable différence qui rend incongru « l'innocent » glissement de vocabulaire de l'industrie à l'art vivant. Ce qui longtemps semblait « évident » apparaît tout à fait impropre à traduire les rythmes, les modalités et les flux de la réalité.

Il ne paraît donc ni raisonnable, ni légitime de concevoir la création d'une œuvre

et sa diffusion comme deux activités distinctes. Comme deux activités qui puissent recevoir un traitement distinct. Comme deux métiers différents, puisque toutes deux (les activités) conduisent à la même résolution : la représentation publique.

Nous devrions, par une analyse précise et détaillée [96] , vérifier quels sont les résultats cumulés de cette pratique qui laisserait supposer que les uns peuvent créer des œuvres indépendamment de leur réception publique et que les autres puissent proposer des œuvres vivantes indépendamment de leur conception originelle.

N'y a-t-il pas comme une impasse, à cette façon ?

3. Trois hypothèses de travail

Prenez l'Annuaire des arts de la scène en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Mettez sur un tableur informatique les titres des œuvres, le nom des théâtres et compagnies et le nombre de représentations de chaque spectacle. Requête 1 : les spectacles qui ont fait l'objet d'une série de plus de dix représentations dans un même lieu ? Triez [97]. Requête 2 : les spectacles qui ont fait l'objet d'une série de plus de vingt représentations dans un même lieu ? Triez.

Je n'ai pas fait le test. Combien de spectacles dépassent les dix représentations ? Combien de spectacles ne dépassent pas les dix représentations ? Combien de spectacles connaissent l'épreuve du feu ? Combien de créateurs peuvent mesurer la réception de leur œuvre par un public non (moins) spécialisé ? Combien de spectacles connaissent l'heure de vérité de la réception par le public ?

La Communauté française Wallonie/Bruxelles n'est-elle pas devenue une terre riche en créations de qualité qui n'atteignent pratiquement jamais le public ? Ne produit-on pas des œuvres qu'on ne joue pas ? Le métier de comédien consiste-t-il à répéter des œuvres ou à les jouer ? Peut-on envisager d'élargir le public si les œuvres ne sont pas jouées ?

Voici quelques-unes des questions qui méritent d'être posées. Et à travers elles, peut-être pourrons-nous envisager une autre manière de penser et d'accomplir l'acte théâtral.

Ceci est-il sans rapport avec cela ?

Ne devons-nous pas réinvestir le champ des relations entre les créateurs/les comé-

diens/les diffuseurs/les publics ? Inventer de nouvelles articulations des uns aux autres ? Inventer une nouvelle manière d'être ensemble et de travailler ensemble, de rencontrer ensemble les publics d'une région donnée ?

a) La résidence de créateurs auprès des diffuseurs est une des pistes. Encore convient-il de l'inscrire dans une durée de plusieurs productions. De telle sorte qu'une réelle rencontre puisse s'opérer entre le créateur et les publics de la région et entre les comédiens et les publics. C'est une des pistes qui a été expérimentée au Centre culturel de la région de Mons depuis plusieurs années avec le Théâtre de l'Eveil par exemple. Elle porte indéniablement ses fruits pour les artistes qui ont bénéficié de cette résidence.

La résidence des créateurs auprès de Centres culturels suppose une autre manière d'envisager le travail théâtral, musical, chorégraphique dans son rapport aux publics. C'est une des pistes intéressantes à suivre pour compléter nos politiques culturelles et rapprocher les opérateurs culturels. Aussi conviendrait-il d'inventer les dispositifs de politiques culturelles qui puissent relier ainsi créateurs et diffuseurs et favoriser les résidences auprès de ces derniers.

b) L'allongement de la période de représentations d'un spectacle dans un même lieu. Des séries longues de dix à quinze représentations étalées sur deux ou trois semaines, dans un même centre culturel, modifient la vie culturelle d'une région et le rapport que l'œuvre théâtrale entretient avec le public. Le bouche à oreille peut enfin fonctionner. Des publics moins avertis peuvent alors être touchés par des amis, des membres de la famille, des collègues de travail, ... Les arts vivants peuvent mieux trouver leur place dans les débats de la cité. A nouveau, une telle pratique suppose de modifier profondément le fonctionnement des diffuseurs et des créateurs. Ces derniers et les comédiens doivent être associés à un travail d'information et de rencontres avec les publics organisés (associations et clubs en tous genres). Cela suppose un travail et une relation de partenariat d'une autre nature sur le lieu de représentation, dans la région d'implantation.

Les séries longues sont une autre manière (complémentaire à la première) de créer des nouveaux liens entre créateurs, diffuseurs et publics. Ici aussi, il convient d'inventer de nouvelles dispositions de politiques culturelles qui puissent favoriser les séries longues. Non parce que le centre culturel a suffisamment de public pour organiser des séries longues, mais pour permettre au centre culturel d'élargir son public et de rendre sa place au spectacle dans la vie de la cité.

c) Réinstaurer le comédien au cœur de l'entreprise théâtrale. C'est par lui que l'œuvre

touche le public. Il fait face. Prend le risque de s'exposer. Fait le lien avec le public, à chaque représentation. Durant la représentation théâtrale, ils se reconnaissent mutuellement. Lui sur scène, l'autre dans la pénombre de la salle. Face à face.

Ont-ils, ces comédiennes et ces comédiens, la place qui leur revient dans l'entreprise et dans l'institution théâtrale ? Pourquoi ces publics qui peuvent reconnaître tous les jours les présentateurs de la télévision et les acteurs de cinéma, ne peuvent-ils pas reconnaître ces comédiens, faute de les retrouver régulièrement dans l'entreprise ? N'y a-t-il que le star-système d'un côté et l'anonymat de l'autre ?

Qui donc, quels métiers pourront mieux qu'eux parler du spectacle, parler avant la représentation, entendre après la représentation ? Formons-les à cette prise de parole. Ce sont eux qui relient le spectateur au théâtre. Ici encore faudrait-il inventer des dispositions de politiques culturelles qui permettraient de donner aux comédiens le statut central qu'ils doivent retrouver dans l'entreprise théâtrale pour des périodes longues : une ou plusieurs saisons. C'est un paradoxe des arts de la scène : la voie qui mène à cet art éphémère requiert de la détermination et du temps.

Notes

[91] A l'époque, Secrétaire général de *Théâtre & Publics*. Texte publié dans la brochure de *Théâtre & Publics Profession Acteur Promotion 1996*, pages 64 à 71.

[92] Plan quinquennal de Politique culturelle, le Ministre Pierre WIGNY.

[93] Sujet de thèse de doctorat pour qui en chercherait.

[94] Idem.

[95] Idem.

[99] Idem.

[97] Idem.

Formation / Emploi et parcours d'insertion. Quelle(s) approche(s) pour les métiers du spectacle ?

Olivier PARFONDRY [98]

1. Liminaire :

L'étude des transmissions des compétences au sein des différents dispositifs de formation en art théâtral, et plus particulièrement ceux s'attachant à former des comédiens, nous a amené, sur base de nos premières observations, à aligner quelques constats sur le fait que ces milieux spécifiques sont en perpétuelle mutation et en perpétuelle réflexion, notamment sur la concordance entre formation et réalité socio-économique du marché du théâtre d'une part et, d'autre part, entre formation et place du théâtre dans la société [99].

A travers son programme d'insertion professionnelle des jeunes comédiens, *Théâtre & Publics* constitue un lieu de recherche, d'expérimentation et de pratique de la relation entre ces différents éléments.

L'expérience acquise, dans ce domaine depuis 1983, nous amène à proposer une réflexion sur les relations, les liens que l'on peut observer – et étudier – entre la formation et l'emploi en général, l'emploi culturel – artistique – en particulier. Ce champ d'étude particulier des rapports qui existent entre le système éducatif (appareil de formation initiale et continue) et le système productif, entre éducation et économie, tels qu'ils se posent aujourd'hui, est traversé par une multitude de constats, de réflexions, d'interrogations d'ordre social, économique et scientifique.

Il apparaît donc nécessaire, avant d'envisager l'approche d'une étude de la construction sociale de l'emploi culturel, de l'emploi théâtral en particulier, à partir, d'une

part, de ses appareils de formation et, d'autre part, de ses formes d'existence sur le marché artistique en particulier, d'élucider cette « introuvable relation entre formation/emploi » [100], ou tout du moins d'exposer les problèmes classiques que pose cette relation du point de vue de la recherche.

1.1. La relation formation/emploi

Ce champ de recherche, qui tend à se constituer, tant en France qu'en Belgique, à partir des années soixante, se pose aujourd'hui en termes de relation « formation/emploi », termes très différents de ceux dans lesquels cette relation était formulée il y a presque une quarantaine d'années. Ce changement de terminologie s'explique par un changement de rapports au contexte socio-économique. Au début des années soixante correspond une période de croissance économique où le rapport entre système éducatif et système productif prend la forme d'une recherche expansive des ressources intellectuelles, condition *sine qua non* au développement des sociétés industrielles. A partir des années septante, la crise transforme la vision de ce rapport éducation/économie – qui crée des tensions sur le marché du travail – dans la mesure où celui-ci laisse apparaître une contradiction majeure : l'extension de la scolarisation rend nécessaire, mais pas suffisante, la possession d'un diplôme pour accéder à un emploi qualifié.

L'étude de cette relation formation/emploi renvoie bien évidemment au passage de l'école à l'emploi, mais plus spécifiquement à l'insertion. L'étude de l'insertion – et l'usage de plus en plus courant de ce terme – n'apparaît que dans les années 1970. Avant ces travaux sur l'insertion des jeunes dans la vie active, sur l'insertion professionnelle, une série d'autres travaux ayant comme objet « la jeunesse » et portant sur des questions liées au passage de l'école à la vie active, de l'enfance à l'âge adulte, de la famille d'origine au mariage,... les ont précédés.

Ce champ de recherche spécifique s'est constitué progressivement dans les années cinquante à partir d'une multiplicité d'approches psychosociologiques et sociologiques. Ces recherches ont pris appui sur deux courants de pensée : un courant, autour des travaux de Piaget, d'inspiration psychologique et psychosociologique avec la notion de «stades de développement» et un courant un peu plus tardif, inspiré des travaux de Einsenstadt, Coleman et Hollingshead, structuro-fonctionnaliste ou culturaliste avec les travaux, en particulier, de M. Mead. Cet ensemble de recherches et d'approches théoriques portées sur la sélection et l'orientation scolaire a contribué à orienter les problématiques liées aux relations entre l'école et le système économique et social.

La jeunesse prise comme classe d'âge, dans le courant des années soixante, lie étroitement les problèmes scientifiques et les problèmes sociaux. Les années septante voient une montée du chômage et, avec elle, une demande sociale qui veut qu'on lui explique ce phénomène, par des enquêtes d'insertion et des études concernant le chômage et l'emploi des jeunes, afin de le réduire, même si les premières études sur l'apprentissage ou l'insertion professionnelle datent de la précédente décennie.

1.2. La préoccupation de l'insertion professionnelle dans les métiers du spectacle

En ce qui concerne les métiers du spectacle vivant – qui peuvent se définir selon J. ROBIN [101] comme « la rencontre physique entre des interprètes, un public et une œuvre artistique » (la qualification de « vivant » s'opposant à « enregistré » et renvoyant aux conditions dans lesquels le spectacle est diffusé) – il convient d'emblée de tenir compte du fait que la matière se prête mal à des tentatives de délimitation et de segmentation trop strictes. En effet, comme en avertit D. LEROY, « l'économie de l'art et de la culture conduit à des impasses dès qu'elle institue un discours unilatéral et que, sans reconnaître la nécessité et l'urgence de dépasser les dilemmes, elle prétend se limiter à une problématique d'essence économique. En excluant le politique et le culturel, elle aboutit à la position «économiste» qui considère les entreprises artistiques et culturelles comme des entreprises quelconques, la consommation culturelle comme une consommation banalisée » [102]. Cette attitude présenterait, certes, un effort d'objectivité, mais il est peut-être moins vrai qu'elle corresponde à une démarche scientifique. Tout du moins nécessite-t-elle des réflexions et appréciations nuancées. C'est aussi la position qu'adoptent le Centre de sociologie des arts et les Cabinets Ithaque et Temsis, lorsque présentant le spectacle vivant comme « une mosaïque complexe », ils tentent d'élaborer une typologie au départ d'une vision croisée de « la logique artistique, la logique économique, la logique institutionnelle et la logique des représentations professionnelles » [103].

Ainsi l'intérêt pour l'insertion professionnelle qui se manifeste dans les métiers du spectacle dans les années septante, en particulier en ce qui concerne les comédiens, s'articule sur le changement général du contexte socio-économique qui modifie fondamentalement le champ théâtral, mais ne peut être dissocié du véritable séisme culturel qui suit 1968 où l'on pourrait dire, pour faire bref, que le rêve de VILAR – incarné en Belgique par le Théâtre National – vole en éclats dans une multitude de directions : la notion même de démocratisation culturelle, qui conjugue la triple idéologie du progrès, de la justice et de la démocratie, est ébranlée dans la mesure où sous les apparences trompeuses d'harmonie, de consensus, de rationalité, de neutralité et de libéralisme, la crise de 68 fait surgir aux yeux de tous son lien à l'idéo-

logie dominante [104]. L'intervention porte aussi bien sur le système scolaire que sur celui de production.

Au constat de Jeanne LAURENT (« dans un bilan établi au sein du ministère en mars 1968, sous forme d'une étude intitulée *Le Ministère des Affaires culturelles et la mission culturelle de la collectivité*, un fonctionnaire signala ce qui rendait vain tout projet de réforme : le maintien d'un système d'enseignement fondé sur l'académisme » [105]), succède celui que peut faire Dominique NORES, « La commission « Enseignement » réunie en 68 à Villeurbanne fut accablante pour l'acteur français de théâtre.(...) Les écoles de théâtre entreprirent donc de se rénover » [106]. En Belgique, le Conservatoire Royal de Liège se signale par l'instauration de la Session expérimentale de la formation de l'acteur et par la formation des comédiens-animateurs, qui acquièrent assez vite une réputation internationale [107]. Il n'empêche qu'au terme des années septante, devant l'éclatement même de l'institution théâtrale, Max DENES ne peut que constater que «A profession malade, pédagogie incertaine. Quand on rencontre un comédien, tout juste si on ose lui demander s'il a du travail. C'est si souvent non ! Fort peu jouent, et presque toujours les mêmes. Au fond, jouer, c'est peut-être la plus efficace des formations. Tel se trouve être incontestablement le sentiment de nombre d'élèves comédiens, pressés de se produire, de rencontrer le public, trop heureux de pouvoir le faire dans les institutions d'enseignement qui leur en donnent les moyens. » [108] Des différentes enquêtes réalisées dans le milieu de la formation, tant dans les écoles nationales – Paris, Strasbourg – que chez ceux qu'il appelle « les sorciers qui préparent ces solutions étranges qu'on appelle acteurs » (J. LECOCQ, A. VITEZ, D. MESGUICH, A. BOAL, P. BROOK, ...), DENES tire une synthèse qui imprime une vue spécifique sur l'insertion professionnelle de l'acteur : « L'apprentissage des techniques de base (la voix, l'expression corporelle, la danse, l'improvisation, etc.) semble faire figure de vieilles recettes inopérantes, tel le latin aux yeux de lycéens. Aujourd'hui, peut-être plus encore, on attend du comédien qu'il soit une forte personne, un être rare et imaginatif susceptible d'être lui-même producteur de spectacles. Devenir des *performers* à l'américaine, tout bardés de technicité ne paraît pas être le rêve des jeunes comédiens français, en tout cas pas celui des élèves de Strasbourg. Chercher sa voie, son style face à l'éclatement des formes, la multiplicité des écoles, là est la vraie question. Ainsi dans les cours, privés ou non, des metteurs en scène dispensent un enseignement empreint de leur idée du théâtre. » [109] La relation formation/emploi pour les comédiens paraît, pour beaucoup, constituée par un itinéraire personnel lié à des rencontres, à l'appropriation de formes nouvelles, à l'approche d'esthétiques diverses.

Dans la pratique, *Théâtre & Publics* s'est efforcé de tenir compte de ce constat. Son programme de formation s'est élaboré afin de favoriser les rencontres entre jeunes

comédiens et professionnels confirmés. Il propose un exercice exigeant qui favorise l'appropriation de formes nouvelles et l'approche d'esthétiques nouvelles à travers la réalisation de projets qui mêlent pédagogie et insertion professionnelle en entreprise. Il favorise de fait l'itinéraire personnel des stagiaires à la recherche de leur singularité artistique.

1.3. Approche générale de l'insertion professionnelle des jeunes

Au plan de la recherche générale, l'intérêt pour l'insertion professionnelle s'inscrit dans le développement de multiples courants, qui marquent profondément le champ d'une diversité d'approches thématiques et théoriques. La jeunesse va être prise aussi bien comme âge de la vie, comme génération, comme mouvement social que comme objet de politiques spécifiques, associant des chercheurs travaillant sur l'emploi, les modes de vie, la marginalité, ...

Thèmes et théories étant constamment entrecroisés dans une articulation constante avec la demande sociale, ce champ de recherche peut être présenté, pour tendre à la clarté, par la distinction de six thèmes principaux dans son approche de la jeunesse : aux années soixante correspondent l'approche culturelle, où la montée de la jeunesse s'accompagne du développement de consommations et de modèles culturels spécifiques (i. e. E. Morin parle de culture et de classe adolescente), et l'approche représentée par les travaux de Bourdieu et Passeron, où l'école est montrée comme une instance de plus en plus dominante dans la socialisation des jeunes, qui débouchent sur les théories de la reproduction – qui ont une influence importante dans le champ des relations entre formation/emploi – ; les années septante sont marquées – au détriment de recherches théoriques – par des enquêtes empiriques concernant l'emploi et le chômage des jeunes, menées sur base de questionnaires individuels, qui privilégient le traitement quantitatif et la production de statistiques décrivant des populations découpées selon le niveau de formation ; un quatrième thème, moins développé, aborde, pendant cette même période et par de nombreux sondages et enquêtes, les rapports entre jeunesse et famille, s'attachant aux relations entre parents et enfants, au contrôle familial, aux transformations de la conjugalité. Mettant en avant des notions comme l'exclusion, la dissidence, la marginalité, la contre-culture, une tout autre approche – ou plutôt une multitude d'approches culturaliste, fonctionnaliste, écologique, interactionniste – née des premières enquêtes sur le paupérisme, analyse la jeunesse dans ses rapports avec la marginalité et la déviance à partir d'enquêtes sur la délinquance juvénile et son traitement institutionnel, la toxicomanie, etc. Enfin, un domaine transversal aux thèmes déjà cités – où l'osmose entre sondages et enquêtes journalistiques d'une part, et d'autre part travaux de

recherche, a produit des résultats contestables et contestés – reprend l'étude des rapports des jeunes au travail et aux valeurs dominantes, telles que le sens de l'effort, la réussite sociale, la conscience professionnelle, ...

Cette multitude de thèmes éclatés va s'accompagner, à partir des années septante, d'interrogations plus théoriques sur la notion même de jeunesse. Ces interrogations théoriques posent d'emblée la question de la définition de la jeunesse et entraînent du même coup des remises en cause périodiques de la pertinence des sciences sociales de la jeunesse.

Dans ce débat, deux grandes tendances émergent à côté de la position bourdieusienne, radicale, qui lie l'émergence de la notion de jeune à l'allongement du délai de transmission des pouvoirs entre générations. La première, insistant sur les aspects d'homogénéité et d'autonomie de la jeunesse, fait apparaître que les approches sociologiques de la jeunesse permettent de rendre compte des pratiques et des représentations d'un groupe social caractérisé par son absence de statut, sa situation d'attente et de mise à l'écart. La deuxième tendance, privilégiant les aspects d'hétérogénéité et de dépendance dans les rapports intergénérationnels, considère que les recherches ne prennent sens qu'à condition de faire éclater la notion de jeunesse et de s'intéresser aux différenciations liées à la division sociale du travail, entre les classes et entre les sexes.

Dans la conclusion de son premier ouvrage, fondé sur le modèle de la démocratie culturelle qui se substitue à celui de démocratisation de la culture, J. HURSTEL appelle à « un mouvement pour dépasser les modèles culturels hérités de nos grands-parents, briser les modèles d'équipements, d'institutions, d'activités de formation, diversifier et multiplier les approches nouvelles. La reconnaissance du projet culturel comme institution à la fois souple et diverse est fondamentale. La reconnaissance du rôle central de la production artistique ne l'est pas moins. » [110] Il se fonde sur une analyse de la jeunesse (en particulier celle des grands ensembles et des milieux défavorisés), qu'il récuse comme « un état transitoire vers une simple reproduction des valeurs du passé », mais appréhende comme « la manifestation de ruptures, d'idées, de valeurs, de traits culturels spécifiques » qu'il faut reconnaître avant d'initier des solutions en termes de relation formation/emploi [111] : « Ces traits culturels spécifiques apparaissent d'abord par la résistance qu'ils opposent à toute tentative de normalisation, de récupération. Le mot jeunesse, dans notre vocabulaire courant, est toujours associé à « problèmes », ceux déjà évoqués de la formation, de la vie sociale, économique ou culturelle. Toutes les solutions imaginées pour résoudre ces problèmes se heurtent à des obstacles majeurs qui se nomment échec scolaire, échec professionnel, marginalisation sociale, d'où les mesures d'éducation, de rééduca-

tion, de réinsertion sociale, professionnelle, culturelle. Je propose une autre lecture des rejets, des blocages, des échecs attribués à la jeunesse. Je ne porterai pas de jugement négatif à priori, du genre « le niveau intellectuel, moral, professionnel n'est plus ce qu'il était ». Non, au contraire, ces échecs, je leur attribue une valeur positive. Ils manifestent une rupture, une différence essentielle, irréductible et profonde entre les générations. Ils manifestent en positif d'autres valeurs, d'autres conduites, d'autres traits culturels en conflit avec les précédents. » [112]

Les difficultés de définir cette notion de jeunesse renvoient, généralement, à deux possibilités de définition – outre celle adoptée par les statisticiens qui évacuent cette difficulté du champ en proposant un découpage par tranche d'âge – : la jeunesse comme âge de la vie et la jeunesse comme génération.

Le choix «âge de la vie» définit la jeunesse en termes de transition entre l'enfance et l'âge adulte, et pose d'emblée deux difficultés qui relèvent d'une part des événements marquant ce passage qui ne s'ordonnent pas de la même manière pour les deux sexes et pour les différents groupes sociaux et, d'autre part, des changements sociaux caractérisant la crise actuelle qui accentuent le brouillage de ces événements marquant ce passage.

La jeunesse définie en termes de génération pose le problème de l'homogénéité des pratiques et représentations d'une catégorie n'ayant en commun que le vécu au même âge dans une même conjoncture économique, sociale et culturelle.

La question de la définition reste donc en suspens, alors que les difficultés d'insertion des jeunes sur le marché du travail sont toujours existantes. Du point de vue de la recherche, on assiste à un infléchissement des problématiques faisant se multiplier les approches socio-économiques et faisant se déplacer les approches culturelles. On peut citer à titre d'exemple les conclusions d'une enquête menée par Nicole CABES dans le « Jeune théâtre » de la Communauté française Wallonie/ Bruxelles : « On constate, ou bien une absence de politique théâtrale, ou bien des dysfonctionnements plus ou moins importants de cette politique (par exemple, maîtrise et partage de la décision), ou bien des initiatives spécifiques régionales mais qui sont le plus souvent « ponctuelles » et frappées de moyens financiers très modestes. (...) Il serait faux de minimiser l'importance que prend, aujourd'hui, le théâtre, – le « Jeune » novateur en particulier. Les pouvoirs culturels ont tendance, nous l'avons vu, à confondre théâtre d'esthétique et théâtre d'animation dans un même courant. Le problème fondamental n'est évidemment pas conceptuel ; il est dans l'importance et le partage du « gâteau » entre un florilège de productions, de compagnies.

Inévitablement la prise de responsabilité va peser sur les pouvoirs culturels, au fur et à mesure des jaillissements, « explosion » théâtrale qui ressemble fort à un phénomène social. » [113]

L'utilisation de la notion de jeunesse dans les sondages et les médias comporte des risques certains relevant essentiellement d'un naturalisme méthodologique définissant la catégorie uniquement par le critère d'âge et d'un ethnocentrisme qui considérerait que les problèmes des jeunes se rencontrent de façon assez semblable dans tous les pays. De plus, l'homogénéité de la catégorie a été remise en cause tant l'importance des clivages internes s'est révélée pertinente dans l'explication de cette réalité sociale.

Au-delà de ces risques, pour la plupart dépassés aujourd'hui, les sciences sociales de la jeunesse portent leurs travaux sur l'insertion ouvrant des perspectives pour l'étude des relations formation/emploi. D'une part, ces recherches ont déplacé l'attention scientifique d'une analyse fine – mais réductrice – des différentes séquences de formation, de chômage, d'emploi qui caractérisent la période qui sépare l'école de l'emploi stabilisé, vers une analyse des trajectoires, différentes selon les sexes, qui combine le passé scolaire, familial et social avec les projections dans l'avenir. D'autre part, des travaux ont analysé les rapports sociaux centrés sur l'appartenance à un groupe socioprofessionnel ou à une classe sociale à l'éclairage des rapports de dépendance et d'indépendance entre générations, de la transmission du patrimoine économique, des stratégies d'intervention des familles dans les trajectoires des jeunes.

Contrairement à la France, la Belgique francophone a peu développé, à notre connaissance, d'études sur les cheminements et les trajectoires personnels des comédiens. En relation avec l'Université de Liège, *Théâtre & Publics* aurait aimé pouvoir procéder à une telle étude. Mais faute de moyens budgétaires, il a fallu renoncer à ce projet. Cela aurait permis de tenir compte des résultats de cette étude dans l'organisation de la formation. Néanmoins, il reste nécessaire de trouver auprès de la Région wallonne ou de la Communauté française Wallonie/Bruxelles des financements pour réaliser ce type d'étude.

2. Les notions d'insertion, de formation et de qualification

L'aspect multidimensionnel de l'insertion dans la vie active – qui a été étudié sur l'ensemble des niveaux et des types de formations – rend son approche délicate et nécessite le recours à de multiples variables descriptives qui structurent le processus d'accès à l'emploi.

2.1. L'approche par l'enquête

Dans l'ensemble des enquêtes de devenir professionnel [114] réalisées auprès des sortants de formation, on peut distinguer deux grands ensembles d'enquêtes dont la masse des résultats sont, certes, riches, mais difficilement comparables et cumulables, tant ces enquêtes sont menées dans des perspectives différentes, avec des questionnaires et des modes de traitement dissemblables.

Le premier ensemble recouvre les enquêtes nationales qui visent à fournir des outils d'aide à la prise de décision en matière de politique éducative (i.e. promouvoir des informations sur les réponses du marché du travail à des formations nouvellement créées ou à des modes de formation), mais également à repérer l'évolution du marché du travail par rapport à l'ensemble des filières, de façon à prendre des mesures de politique éducative de redéfinition ou de disposition de certaines d'entre elles.

Une série d'autres travaux, à l'échelon national, portant sur l'analyse de concurrence dans l'accès à l'emploi entre, d'une part, les flux de sortie aux différents niveaux du système éducatif, et d'autre part, les autres flux alimentant le marché du travail, fournissent une vision générale des mouvements de sortie de formation et d'entrée en emploi. Mais ces enquêtes, en général, ne permettent pas de descendre à un niveau géographique fin, saisissant seulement des grandes évolutions nationales.

L'autre ensemble regroupe les enquêtes régionales ou locales axées plutôt sur l'enseignement supérieur. Dans ce cadre, on peut repérer une série d'enquêtes ponctuelles, à but d'information, réalisées par certains départements d'université et des enquêtes, revêtant un caractère plus long, qui s'inscrivent dans une problématique de recherche. Ces dernières visent à articuler le cheminement à l'intérieur de l'institution universitaire et l'accès au marché du travail. D'autres développent une analyse approfondie des processus de prise d'emploi, d'autres encore s'intéressent à l'explication de la position des différentes spécialités sur le marché du travail. Toutes ces recherches privilégient l'aspect longitudinal des trajectoires individuelles. Elles ont permis de mettre en valeur le caractère de processus d'insertion.

L'insertion dans la vie active revêt donc un caractère multidimensionnel de par son inscription dans le temps, la variété des situations possibles après la sortie de formation, les diverses façons de prendre en compte les emplois occupés et les différents mouvements qui affectent les individus.

Pour approcher cette notion, on distingue les enquêtes d'insertion et celles de cheminement. Les premières fournissent des informations rapidement après la sortie

de formation, dans la mesure où elles sont réalisées huit à neuf mois après la sortie, mais, vu le caractère court de la période considérée, elles ne s'intéressent qu'à la situation occupée au moment de l'enquête. Les secondes, quant à elles, collectent des informations sur l'ensemble des situations rencontrées depuis la sortie de formation à partir d'un calendrier et du descriptif de l'ensemble des emplois occupés. Leurs résultats sont donc plus « tardifs » (quatre-cinq ans), mais la période étudiée est plus longue.

Les deux types d'enquêtes considèrent le délai d'accès au premier emploi, ainsi que son canal d'accès. Mais ce choix pose le problème pratique de distinction entre emploi de vacances occupé après la sortie de la formation considéré soit au même titre que pendant les vacances au cours des années précédentes, soit comme un emploi inséré dans la trajectoire professionnelle.

Dans cette multidimensionnalité de l'insertion, la question de la définition du chômage est importante. La définition traditionnelle du chômage se pose comme le rapport des individus cherchant un emploi à l'ensemble de ceux se déclarant actifs. Utilisé comme tel, ce taux juge de la qualité de l'insertion à la sortie des différents niveaux et spécialités du système scolaire. Dans ce cas, il ne peut rendre compte de la structure du chômage des différentes catégories de jeunes. Il faut donc distinguer au sein des jeunes chômeurs, repérés au sein des enquêtes d'insertion, ceux qui sont en chômage depuis la sortie de l'école (chômage d'insertion), de ceux qui ont déjà occupé un ou plusieurs emplois qu'ils ont perdus (chômage de rotation).

Mais d'une manière générale, le taux de chômage est un indicateur difficile à utiliser dans une enquête d'insertion, car il faut tenir compte des stratégies individuelles et des relations entre spécialités et types d'emploi, dans la mesure où certaines spécialités peuvent conduire rapidement à des emplois à faible stabilité, tandis que d'autres peuvent mettre plus de temps – processus plus long – mais pour un emploi plus stable.

2.2 Particularité des métiers du spectacle

Cependant, il faut noter que la situation des métiers du spectacle est particulière. Selon une étude du centre de sociologie des arts, en 1992, les deux tiers des professionnels employés dans le spectacle n'étaient ni permanents, ni saisonniers, ni intérimaires, mais intermittents. En effet, la nature des activités liées aux arts du spectacle et leur caractère temporaire ont engendré une relation employeur-salarié unique en son genre : le contrat d'emploi intermittent à durée déterminée. Cette forme

d'emploi (qui illustre une sorte d'hyperflexibilité du travail, puisque la durée du contrat peut aller d'une journée à plusieurs mois) s'est surtout développée depuis le début des années quatre-vingt. Le volume de travail a globalement progressé de 46% entre 1980 et 1992 alors que le nombre d'intermittents était multiplié par deux. Quant aux contrats, ils sont de plus en plus nombreux mais de plus en plus courts. Le déroulement normal de l'activité d'un intermittent se présente comme une succession de périodes de travail et de périodes plus ou moins longues de non-emploi. Pour que la main-d'œuvre reste disponible et assure à la production artistique sa flexibilité, il faut que le coût de cette disponibilité soit partagé. Une partie de ce coût est prise en charge par l'entreprise qui paie des salaires dont le taux horaire est plus élevé que dans d'autres secteurs, à qualification donnée : c'est la compensation de la discontinuité de l'emploi. Une autre partie l'est par le salarié lui-même sur qui reposent le poids de la recherche permanente d'un travail et, tout particulièrement dans les emplois artistiques, le soin de la préparation de l'activité : sa situation se caractérise par l'irrégularité des périodes de travail et des revenus. Enfin, le système dispose d'un mécanisme spécifique d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, établi dans sa forme actuelle en 1969 et régulièrement renégocié par les partenaires sociaux. Lorsqu'un intermittent a atteint ou dépassé un seuil d'activité cumulée de cinq cent sept heures sur les douze derniers mois et qu'il connaît une période d'inactivité, il entre, pour un an, dans un épisode d'indemnisation qu'il peut néanmoins suspendre à tout moment pour reprendre une activité de courte durée, puis, dès la fin de celle-ci, retrouver son état de chômeur indemnisé. Deux compteurs égrènent ainsi son temps : celui de l'indemnisation, qui se réduit avec le temps chômé, et celui du travail rémunéré effectué entre deux moments d'inactivité indemnisée, qui permet d'accumuler des heures propres à assurer, si elles sont suffisamment nombreuses, un nouvel épisode consécutif d'indemnisation, à la fin du premier. En 1980, cette alternance entre temps chômé et reprise d'activité réduite au sein d'un épisode d'indemnisation était une pratique minoritaire : dans 36% des cas seulement, les intermittents bénéficiaires des Assedic suspendaient leurs indemnisations pour de brèves périodes de travail ; le plus souvent, un intermittent connaissait une période de chômage indemnisée de plusieurs mois sans travailler. La pratique de l'alternance entre temps chômé indemnisé et reprise d'activité réduite est devenue majoritaire en 1985 (60% des cas), et quasi générale en 1992 (90% des cas). Parallèlement, les séquences de reprise d'activité réduite au sein d'un épisode d'indemnisation se multipliaient : quatre en moyenne chez ceux qui pratiquaient cette alternance en 1980 et seize en 1992. Autant dire que le comportement décrit est devenu la norme dans les années 1990. Il caractérise aussi bien la forme de couverture du salarié contre le risque de sous-activité que la manière dont les employeurs gèrent une main-d'œuvre intermittente. Les employeurs s'inquiètent en effet moins, quand ils embauchent, de faire retourner un salarié au chômage ou de fragmenter

un contrat en plusieurs périodes de travail entrecoupées de chômage si celui-ci est indemnisé, que s'ils ont affaire à un actif qui sera sans revenu, pendant le temps où il ne travaille pas, tant qu'il ne sera pas entré dans un épisode d'indemnisation. Le raccourcissement observé de la durée moyenne des contrats d'emploi trouve ici une de ses explications [115].

En Belgique francophone, le statut d'intermittent du spectacle n'existe pas, faute d'un statut particulier aux artistes. Les comédiens tombent donc dans le champ d'application général des travailleurs salariés. Ils sont soumis à une alternance de périodes d'emploi et de périodes de chômage. L'accès aux systèmes de la sécurité sociale et des allocations de chômage constitue un facteur déterminant de l'insertion professionnelle des jeunes comédiens. Il est donc paradoxal de constater qu'ils sont systématiquement exclus du bénéfice des mesures d'aide à l'emploi qui sont en application dans les autres secteurs professionnels [116].

Une autre dimension de cette notion d'insertion renvoie au mode de prise en compte des emplois occupés. D'une manière générale, ceux-ci sont repérés à partir des propres énoncés qu'en font les individus lors des enquêtes, complétés par des renseignements annexes (la stabilité repérée à travers les types de contrat, le secteur de l'établissement, la taille de l'établissement, le salaire). Ces énoncés sont alors traduits dans une nomenclature d'emploi standard (code des métiers, catégories socioprofessionnelles, professions-catégories sociales). Mais la transformation permanente des situations de travail fait qu'un écart systématique apparaît entre les nomenclatures et les caractéristiques qu'elles s'efforcent de rendre accessibles. Cette remarque met en exergue la contradiction majeure qui existe entre la nécessité d'une caractérisation multidimensionnelle des emplois et la difficulté de la méthodologie statistique à prendre en compte cette multiplicité des situations professionnelles. L'analyse de la relation à l'emploi conduit donc à recourir à des nomenclatures *ad hoc* afin de préciser le contenu ou le niveau d'emploi occupé.

Au niveau des différents mouvements qui affectent les individus, on distingue d'une part la mobilité géographique qui se repère par la comparaison des lieux de formation et d'emploi, mais pour laquelle la nomenclature est peu détaillée (la région, la ZPIU, le bassin d'emploi) et d'autre part, la mobilité professionnelle prise en compte par les enquêtes longitudinales puisque son étude nécessite la connaissance des différents emplois occupés.

Les principales variables explicatives de l'insertion se distinguent essentiellement en trois ensembles de caractéristiques d'une part individuelles, d'autre part scolaires et enfin spatiales. Les caractéristiques individuelles se déclinent principalement, au tra-

vers des enquêtes, par le rôle prégnant du sexe sur l'insertion professionnelle, celui de l'âge, essentiellement mobilisé dans les recherches sur l'enseignement supérieur, et enfin celui de l'origine sociale dans l'accès à l'emploi. Les caractéristiques scolaires font apparaître quatre dimensions majeures : le niveau de diplôme, la spécialité, la possession du diplôme et l'orientation scolaire. Enfin, le fait que le contexte social et économique soit marquant dans l'analyse de l'insertion des jeunes, et qu'il diffère d'une région à l'autre, nécessite la prise en compte des caractéristiques géographiques, spatiales dans l'interprétation de certaines enquêtes.

Tout ce qui précède illustre le fait que l'insertion dans la vie active a surtout bénéficié d'une attention empirique. Cette situation met en avant le paradoxe apparent entre une utilisation fréquente de ce terme et une absence quasi totale de définition. Le sens courant, néanmoins, s'accorde pour considérer sous ce vocable « la période qui suit la sortie du système de formation et qui correspond au moment où l'individu va chercher à négocier les savoirs acquis, sanctionnés ou non par un diplôme, au sein de ce système pour accéder à un emploi » [117].

2.3. L'insertion comme processus/l'insertion comme phénomène structuré socialement

Les tentatives de fondement théorique de ce concept recouvrent deux grandes approches. L'une pose l'insertion comme processus, qui sur le plan théorique conduit à des enquêtes longitudinales et pose une série de problèmes méthodologiques ; l'autre considère l'insertion comme un phénomène structuré socialement dans lequel la demande de travail joue un rôle essentiel. Cette deuxième approche a été également abordée en termes de mobilité sociale.

J. VINCENT pose le premier le problème de la définition à partir de deux idées : celle d'entrée dans la vie active, marquée par le changement d'utilisation du temps par l'individu, dès lors qu'il en consacre une partie au travail marchand ou à la recherche d'un emploi et celle de « projet de vie », dans le sens économique d'un ensemble d'actes rationnels, finalisés et ordonnés dans un échéancier. L'objectif n'est plus alors seulement de décrire la période qui sépare la décision d'entrer dans la vie active et le premier emploi, mais bien celle également qui court jusqu'à la réalisation du projet. L'approche longitudinale de l'insertion comme processus de quête d'emploi se heurte à la nécessité d'indiquer de manière théorique à quel moment elle prend fin. Pour cela, il fait appel au modèle du *Job Search* qu'il discute et aménage. L'emploi d'insertion correspond alors à l'emploi qui permet à l'individu d'arrêter sa recherche d'emploi : on parlera d'emploi de réserve. Mais ce dernier est loin d'être constitué

au début de la recherche sous l'influence des informations acquises et de la concurrence pour l'accès aux emplois. Trois conditions sont donc nécessaires à la fin de cette période : l'individu a un emploi durable : il ne possède pas d'information lui permettant de penser qu'il devra en changer dans un avenir proche ; cet emploi durable correspond à son emploi de réserve actuel et il ne souhaite donc pas le quitter volontairement ; il cesse d'utiliser du temps à rechercher un emploi ou à poursuivre des études destinées à lui permettre d'en changer.

Mais on voit bien que les limites de cette période restent difficiles à tracer, puisqu'un problème survient lorsque l'individu reçoit des informations nouvelles lui permettant de modifier son emploi de réserve : dans ce cas, on ne peut alors considérer qu'il y a retour dans la quête d'insertion, mais plutôt que l'individu construit son « plan de carrière ».

Cette remarque montre les limites de la théorie de la quête d'emploi dans la mesure où pour être opérationnelle, il faut que l'individu se trouve dans une situation qui lui permet de développer la stratégie supposée, par exemple de pouvoir choisir au sein d'une variété d'emplois possibles, de pouvoir choisir le terme de l'occupation de l'emploi pour accéder à un nouvel emploi, d'être en mesure de connaître une progression professionnelle sur le marché du travail. Les limites apparaissent donc sous deux formes essentielles : primo, les emplois offerts aux débutants sont des emplois d'intérim ou sous forme de contrat à durée déterminée, où les sorties d'emploi sont plus contraintes qu'incluses dans une stratégie; secundo, les moins diplômés font face à un éventail de choix professionnels extrêmement limités et le passage par des emplois instables ne permet pas l'acquisition d'une qualification professionnelle ou la valorisation de l'ancienneté sur le marché du travail.

Considérer l'insertion comme un processus – et non pas comme un événement instantané – où le constat empirique montre que dans la majorité des cas le premier emploi occupé est plus ou moins vite délaissé, volontairement ou non, puis suivi d'un deuxième voire de plusieurs autres emplois pose le temps comme facteur central dans son analyse.

Cette prise en compte du temps par les économistes et les sociologues dans le champ de l'insertion ou de la mobilité s'est marquée essentiellement au travers d'analyses et de méthodes quantitatives (les enquêtes longitudinales sur gros échantillons) et de techniques qualitatives appliquées sociologiquement à des petites populations (les histoires ou récits de vie).

2.4. Le parcours d'insertion dans les métiers du spectacle

Dans un article récent [118], qui complète fort heureusement son ouvrage fondamental [119], Catherine PARADEISE définit les parcours comme les diverses manières d'être un « professionnel » dans le monde du théâtre. Une fois rappelée la double gratification propre aux métiers de création, l'une matérielle (niveau de revenu), l'autre symbolique (accomplissement dans un art, reconnaissance par les pairs, la critique et le public), elle établit une typologie des parcours professionnels selon la manière dont se combinent ces gratifications. Pour rappel, cette caractéristique, qui renvoie à la distinction entre des métiers où l'action est à elle-même sa propre fin, et ceux où elle est un moyen au service de fins externes, a été notée par H. BECKER à propos des musiciens de jazz et E. FREIDSON pour tous les métiers de création (arts et sciences). L'abandon réaliste : ce type définit le professionnel qui, porté par un sentiment d'absurdité devant l'énormité des sacrifices matériels et sociaux qu'il a consentis face à la maigreur des satisfactions artistiques et/ou financières qu'ils apportent, abandonne raisonnablement sa carrière. Son projet ne peut se contenter d'être fantasmé, mais il ne parvient pas à circonscrire les activités dont le sens tient aux gratifications tangibles qu'elles procurent [120]. L'accomplissement : ce type définit le professionnel « glorieux » qui a su maîtriser son parcours, s'insérer dans des « familles » et des réseaux qui lui ont permis de faire les bons choix (de rôles, de metteurs en scène, de production, ...). Le sacerdoce : ce type définit le professionnel intransigeant, tout entier voué à un art exigeant, dont le talent est reconnu (par les pairs, la critique, le public), mais également imprudent, refusant les compromis et les détours nécessaires à la construction d'une carrière. Le hobby : ce type définit des professionnels qui, reconnus comme tels par leurs pairs, ont trouvé une activité rémunératrice soit à l'extérieur du monde du spectacle, soit sur ses marges, qu'ils ont organisée pour pouvoir jouer épisodiquement. Leur rapport au métier n'est pas gouverné par la recherche de gratification matérielle parce qu'ils disjoignent valorisations matérielle et symbolique. Le gagne-pain : ce type définit le professionnel conduit par une prudence tactique le poussant à accepter le tout-venant des rôles, aussi bien dans les spectacles vivants que enregistrés, ce qui l'enferme dans un registre. Il multiplie les petits cachets qui lui assurent un revenu décent de cadre moyen, mais reste l'homme d'un « emploi ». Le compromis : ce type définit le professionnel qui, tendu entre une ambition sacerdotale et la nécessité de gagner sa vie, a su diversifier les disciplines qu'il pratique en s'insérant dans diverses « familles », parfois disparates.

2.5. La diversification en question

S'il est un point commun à ces histoires professionnelles si diverses, c'est de ne pas être aléatoires. En dépit de la faiblesse des cadres organisationnels et institutionnels dans lesquels elles se déroulent, elles représentent bel et bien des parcours. Ceux-ci ne sont pas prédéterminés. On vit ici le plus souvent au rythme du cachet, sans lien permanent à des organisations de travail dessinant et gérant des carrières. Le chemin se trace au fil des occasions qu'il faut savoir saisir, mais qu'il faut savoir aussi construire en s'inscrivant dans ces milieux médiateurs que sont les « familles », en identifiant les voies d'accès à l'information, en sachant être présent dans les lieux, en assimilant les manières d'être et de faire qui font la crédibilité d'un professionnel dans un environnement productif dont les transformations incessantes exigent une vigilance permanente.

Dire que ces parcours ont un sens, c'est dire que leur irréversibilité va croissant avec la longévité professionnelle. Leur construction passe donc par l'élaboration de ressources favorables à la survie professionnelle dans un environnement social multiple qui circonscrit les occasions d'emploi possibles et acceptables, qui suggère les conditions et les manières d'en tirer parti et de leur donner sens.

C'est en s'appuyant sur de telles enquêtes longitudinales, sur des volumes d'activités et de gains, que l'étude consacrée au spectacle vivant [121] aboutit à des conclusions convergentes avec celles de Catherine PARADEISE sur ce qui apparaît comme un invariant intergénérationnel : les parcours comme diversification des activités.

Toutes les enquêtes françaises ou étrangères montrent que les comédiens multiplient leurs secteurs d'activité dans la première partie de leur vie active. Elles montrent également que l'avantage procuré par la diversification sectorielle de l'activité s'explique non seulement par le niveau de rémunération du travail, mais encore par le volume d'activité : dans l'emploi intermittent, la valeur professionnelle agit, en effet, tout ensemble sur la quantité des engagements et des durées d'emploi et sur le prix du travail, avec les arbitrages entre durée des contrats et niveau des rémunérations que permet le recours à l'intermittence, du moins pour les professionnels les mieux insérés. Dans la stratégie de diversification sectorielle des engagements, le volume d'emploi résiste à la baisse, car l'accumulation d'expérience, qui est l'une des conditions de la progression salariale, est obtenue par une plus grande variété de contacts sur le marché, ce qui permet de mieux répartir les risques d'emploi et de faire face dans de meilleures conditions aux chocs conjoncturels [122].

La diversification sectorielle comme stratégie d'insertion professionnelle des jeunes

comédiens constitue une priorité dans le programme de formation de *Théâtre & Publics*. Telle qu'envisagée par *Théâtre & Publics*, la diversification ouvre aussi bien sur l'enseignement artistique, l'enseignement général, l'animation d'ateliers dans une perspective d'action sociale, d'action culturelle, ou encore en complément de formation qualifiante – comme il en est question dans ce dossier.

2.6. Caractère inséparable du qualitatif et du quantitatif

Les analyses quantitatives anglo-saxonnes, en termes d'aspects méthodologiques innovants et intéressants, se caractérisent essentiellement par une multitude d'enquêtes par panels, qui ont offert aux chercheurs en sciences sociales des sources massives de données longitudinales sur des groupes d'individus. Ces analyses visent plus généralement le concept de trajectoire professionnelle, étudiée sur des périodes assez longues, délaissant progressivement les articulations entre emplois au profit de celles sur les durées du chômage (notamment le primo-chômage ou chômage initial) et l'évolution des salaires. Si certaines de ces études n'ont pas été réalisées dans un cadre théorique bien défini, d'autres se sont souvent référées, dans le champ économique, à la théorie du capital humain, lui empruntant les concepts d'investissement en formation ou en information, et plus généralement à la théorie néo-classique.

Les analyses quantitatives françaises tiennent leur originalité de ce qu'elles sont nées dans le cadre de la planification. La réflexion sur l'insertion s'est donc construite sur l'interrogation de cohortes de jeunes par niveaux de sortie de l'appareil éducatif initial. Mais il apparaît que la longueur de la période pendant laquelle il faut suivre ces cohortes fait l'objet d'hésitation.
Les trois ouvrages fondamentaux relatifs aux métiers du spectacle utilisent ce type d'analyse quantitative. Catherine PARADEISE, tout d'abord, livre un ensemble important de données statistiques et de matériaux de base qu'elle communique en exergue de son livre [123]. Pierre-Michel MENGER, ensuite, a pu bénéficier des résultats de cette recherche pour élaborer sa propre stratégie d'enquête et, tout au long de son ouvrage, ne livre pas moins de quatre-vingt-neuf tableaux de données statistiques et quarante-huit graphiques. Il nous livre minutieusement toutes les données de son enquête [124]. Enfin, ce ne sont pas moins de quarante-huit tableaux et quinze graphiques qui fondent l'analyse sur le spectacle vivant. S'y ajoute encore un nombre impressionnant d'annexes, elles-mêmes composées de graphiques et de tableaux [125]. Mais dans tous les cas, l'étude s'infléchit ou mêle inextricablement à l'analyse quantitative des éléments de méthodes qualitatives appliquées sociologiquement à une petite population. En particulier, l'enquête de P-M. MENGER est remarquable. C'est la première consacrée aux artistes qui se fonde sur l'interrogation par sondage d'un

nombre aussi élevé de professionnels : un millier de comédiens, soit un comédien sur douze, ont été rencontrés et interrogés à l'aide d'un questionnaire long et détaillé pendant une cinquantaine de minutes en moyenne. Le chapitre consacré aux récits de carrière, chez PARADEISE, apparaît bien également comme central de l'œuvre [126].

Les méthodes qualitatives appliquées sociologiquement à de petites populations sont nées en partie du désappointement face aux insuffisances des résultats des explorations statistiques. L'intérêt et l'apport du récit de vie sont de trois ordres : il est un récit d'expérience, une confrontation de l'individu avec le monde, dont on peut tirer une description puis une théorisation des rapports sociaux et de leurs contradictions ; il peut permettre de mieux distinguer et articuler les contraintes sociales et les marges de liberté, qu'elles apparaissent sous forme aléatoire ou en termes de stratégie ; il permet également de mieux saisir les identités réelles. Appliquée au champ des relations formation/emploi, cette méthode a permis de construire des typologies, de venir à l'appui d'analyses du fonctionnement de marché du travail spécifiques, comme celui du sous-prolétariat ou celui de jeunes sans qualification, enfin elle a montré dans les domaines de la marginalité et de la déviance, non abordés par l'approche statistique, avec BECKER par exemple, que des concepts généraux, comme ceux de « carrière » ou d'« étiquettes », pouvaient s'appliquer.

2.7. Les politiques de gestion de la main-d'œuvre

Comme on vient de le voir, l'insertion a été étudiée comme un processus, mais elle a été également envisagée comme un phénomène structuré socialement dans lequel la demande de travail joue un rôle essentiel. La structuration de l'insertion par la demande s'est développée à la suite du renforcement du paradigme de la structuration du marché du travail par les politiques de gestion de main-d'oeuvre des entreprises au sein des économistes français.

A partir des données du Commissariat général du Plan, ils ont pensé que les employeurs ont eu tendance à développer leur propre modèle de reconnaissance des qualifications qui n'est pas nécessairement calqué sur celui promu par le système scolaire. D'un autre côté, l'évolution des volumes de recrutement des différents secteurs et la place réservée aux jeunes débutants dans ces recrutements deviennent un phénomène essentiel dans l'analyse de l'insertion professionnelle. On a pu noter, notamment, que les secteurs à mode de gestion de la main-d'œuvre hors marché – qui garantissent une certaine stabilité et des chances de promotion interne – se sont fermés aux jeunes. A l'inverse, les secteurs privilégiés d'insertion où la gestion de la main-d'œuvre se traduit par des emplois instables ont accru l'embauche des jeunes.

Les politiques de la gestion de la main-d'œuvre ont permis d'interpréter les résultats des enquêtes d'insertion. Partant de l'hypothèse que ces politiques conduisent à retenir prioritairement la stabilité comme critère de différenciation des emplois, deux zones d'emplois sont définies par rapport à ce critère. L'insertion se présente alors comme la période d'affectation dans l'une de ces deux zones.

2.8. Insertion professionnelle et mobilité sociale

Pour terminer ce point sur la notion d'insertion, il est nécessaire de présenter les travaux de BOUDHON d'une part et d'autre part ceux de BOURDIEU, qui tous deux ont appréhendé l'insertion professionnelle comme moment et déterminant de la mobilité sociale. Leurs travaux placent au centre de leur démonstration la mise en rapport du système scolaire et du marché du travail, les conséquences de l'explosion sociale sur l'insertion professionnelle et la mobilité sociale.

BOUDHON partant du constat, sous forme de paradoxe, que le niveau d'instruction paraît avoir une relation extrêmement faible avec les mobilités, analyse les mobilités sociales comme processus de filtrage des individus à travers des instances de sélection, comme la famille, l'école, etc.

Plus le taux de scolarisation augmente, plus le niveau scolaire intervient dans la détermination de la position sociale. Cependant, la réduction de l'inégalité des chances devant l'enseignement peut n'avoir que des conséquences minimes sur la mobilité sociale, dans la mesure où il y a inadéquation entre la structure sociale et la structure scolaire, la première se transformant plus lentement que la deuxième. Peu efficace du point de vue de la réduction des inégalités économiques, de la réduction de l'immobilité sociale, « l'effet principal de l'augmentation de la demande d'éducation paraît être d'exiger de l'individu une scolarité de longueur sans cesse croissante à contrepartie d'espérances sociales qui, elles, restent inchangées ». Individus et groupes sociaux sont ainsi engagés dans une course aux diplômes dont le coût économique est croissant et la rentabilité sociale stable voire décroissante [127].

BOURDIEU, quant à lui, pose le problème de la mobilité à partir de la reproduction de classes sociales à travers les générations. Cette reproduction, qui en même temps conserve et transforme les groupes sociaux, s'opère par un système de reconversion stratégique. Les fractions les plus riches en capital économique de la classe dominante et des classes moyennes ont utilisé de plus en plus massivement le système d'enseignement pour assurer à leurs enfants des possibilités de reclassement social. Les classes populaires sont entrées plus tardivement dans la concurrence pour le titre

scolaire, ce qui amène « les fractions de classe dont la reproduction était assurée principalement ou exclusivement par l'école à intensifier leurs investissements pour maintenir la rareté relative de leurs titres, et corrélativement leur position dans la structure des classes ». D'où une inflation des titres scolaires et une transformation des relations entre titres et postes qui renforcent la dépendance entre titre scolaire et poste occupé, sont au principe de la dévaluation des titres scolaires et paradoxalement frappent principalement les non-diplômés à l'entrée sur le marché du travail [128].

Cette mise en relation au niveau structurel des systèmes économique et scolaire, au travers d'approches théoriques macro-sociales, interrogent avec profit les enquêtes d'insertion et incitent à des recherches théoriques et méthodologiques concernant l'articulation des variables structurelles et des variables individuelles, des niveaux macro et micro. Ces théories amènent, notamment, au sein des enquêtes d'insertion et de cheminement, à prendre en considération les origines sociales, certes, mais également la position « objective » des familles d'origine au sein de leur groupe d'appartenance, ainsi que les aspirations « subjectives » intériorisées par les jeunes au cours de leur socialisation initiale.

2.9. Transition professionnelle

Une autre approche du thème de l'insertion est celle qui se construit autour de la notion de transition professionnelle, comprise comme objet de recherche. Cette approche s'intéresse avant tout à l'analyse des « politiques de transition » et des mécanismes sociaux qui gèrent ce temps de passage. A ce titre, elle se différencie d'une approche en termes d'insertion qui reste souvent « individuelle ».

L'objet de cette approche s'est constitué à partir d'une démarche critique vis-à-vis des objets les plus utilisés dans ce domaine : la jeunesse et l'insertion.

Par rapport à la jeunesse, les travaux y afférents ont montré, à travers la grande diversité des conditions et comportements d'insertion et d'emploi des jeunes, la grande difficulté à définir le concept même de jeunesse. Du côté des travaux sur l'insertion, on a pu constater que ces derniers développent essentiellement une approche individuelle et « pragmatique », dans la mesure où l'objet est constitué par les acteurs institutionnels, pour connaître le devenir des élèves. Dans cette autre optique, l'insertion est considérée comme un processus structuré socialement sous l'effet des pratiques d'acteurs comme l'Etat, les entreprises ou les réseaux sociaux.

L'approche tente de restituer les flux d'insertion dans l'ensemble des flux de main-d'œuvre, de repérer les tendances et fonctions dominantes des processus au-delà de la pluralité des situations individuelles, d'articuler les observations micro et macro-sociales. De ce fait, cette démarche s'apparente aux travaux sur la segmentation et le rapport salarial.

L'objet de recherche de la transition est donc « l'ensemble des formes sociales de la mise au travail des inactifs ». La notion de mise au travail doit être comprise dans son acception la plus large et correspond à plusieurs niveaux d'analyse : l'entrée dans un procès de travail concret, c'est-à-dire l'intégration à un collectif de travail particulier définissant des tâches concrètes et des rapports sociaux précis ; le passage à l'activité, qu'elle soit ou non initiale, qu'elle s'exprime par l'obtention d'un emploi ou la mise en situation transitoire de chômage ; l'inscription dans le salariat, c'est-à-dire l'assimilation d'un statut professionnel et social singulier marqué par un rapport spécifique au travail, à la rémunération, à la mobilité.

Plus précisément, cette mise au travail se caractérise par un ensemble de propriétés correspondant à celles de la « transition professionnelle », définie comme un processus singulier, long et complexe. En effet, il est admis de considérer des périodes relativement isolables de la vie au cours desquelles les individus changent progressivement de statut et d'occupation. Ces périodes séparent les temps où la mise au travail est secondaire et ceux où elle est temporairement acquise, les temps où domine la production de capacités des individus et ceux où l'emporte leur mise en œuvre. Au vu de ces considérations, « la transition professionnelle » peut être posée comme un processus relativement autonome et spécifique puisqu'il est le seul à être structuré par l'objectif de mise au travail et sa réalisation, les moments antérieurs et ultérieurs l'étant principalement par la formation ou par l'emploi.

Mais cette démarche se distingue essentiellement des travaux sur l'insertion en ce qu'elle attache une importance primordiale au caractère socialement organisé de ce processus de transition professionnelle. Dans ce domaine, il existe une grande variété de médiations : selon les cas, celles-ci seront plus ou moins régies par des institutions spécifiques, plus ou moins organisées par des acteurs sociaux particuliers. Enfin, ce processus se caractérise également par le fait qu'il implique des populations croissantes, très diverses et non uniquement jeunes. Dans la mesure où il concerne toute personne pour qui l'occupation est temporairement organisée autour de la mise au travail et pour qui l'accès à l'activité suscite une intervention sociale spécifique, il affecte potentiellement tout le monde et peut se produire à tout moment de la vie. Mais on le comprendra, les primodemandeurs et les jeunes expérimentés occupent une place prédominante dans cet ensemble.

L'intérêt d'une telle approche, par son caractère socialement organisé, se situe à trois niveaux d'analyse : les modalités de constitution de ce moment, les pratiques qui le génèrent et les fonctions qu'il remplit.

Cette gestion socialisée est le résultat d'une dynamique d'acteurs parmi lesquels on trouve les « agents de transitions » organisant entre eux une sorte de division du travail, l'Etat qui a mis en place progressivement une véritable politique de la transition professionnelle et les entreprises qui interviennent à tous les niveaux pour modeler la mise au travail selon leurs exigences et leurs possibilités et assurer tout à la fois intégration et instabilisation, formation et mobilisation.

Toutes ces interventions visent un double objectif : d'une part la transformation des conditions d'acquisition de la qualification par une imbrication de plus en plus étroite entre moments et lieux de préparation et de mise en œuvre de la qualification manifestée par le rôle croissant des entreprises dans la formation et le développement de dispositifs et d'autre part, relevant des conditions de mobilisation de la force de travail, l'accentuation de la mobilité et de la précarité des situations professionnelles en officialisant et banalisant les statuts précaires. De la sorte, les dispositifs de transition assurent une gestion globale du niveau de chômage qui vise – en limitant son volume, en réduisant sa sélectivité, en assistant la population concernée – à contrôler dans des limites socialement supportables, ce phénomène et ses effets. Les systèmes faisant intervenir le plus directement les pouvoirs publics semblent s'adresser plutôt aux populations les plus fragilisées et aux emplois les plus discriminés.

Comme on a pu le percevoir, la transition se caractérise par le fait qu'elle enchevêtre temps de formation et d'emploi. A ce titre, son étude conduit à une analyse des relations entre systèmes éducatifs et productifs en termes d'interpénétration et non d'adéquation ou d'ajustements individuels, univoques et à posteriori, entre des éléments considérés comme indépendants.

Dans ce sens, l'ouvrage de P.-M. MENGER fait apparaître que l'entrée dans le métier de comédien prend des formes nombreuses, et qu'il est, dès lors, malaisé de fixer un repère incontestable à l'origine d'une carrière. L'identification des étapes successives qui conduisent à la professionnalisation doit, par principe, s'attacher à identifier des moments et des dates, pour conserver à la caractéristique de cette première phase de la vie d'artiste le profil d'un parcours compréhensible, quand bien même il serait chaotique et sinueux. Formation et insertion professionnelle ne forment donc pas deux séquences disjointes : des débuts professionnels peuvent intervenir très tôt, avant même la fin des études, ou, au contraire survenir tard, après une réorienta-

tion de la trajectoire individuelle, après une période plus ou moins longue de tâtonnement, après une conversion professionnelle. Il identifie, en effet, trois formes d'entrelacement entre l'apprentissage et la pratique professionnelle : l'anticipation de la pratique professionnelle dans le cours même de la formation, l'apprentissage par compagnonnage et le pouvoir formateur des expériences de travail accumulées par le comédien professionnel. Cela le conduit à concevoir la formation et la relation entre formation et activité professionnelle comme une composition de grandeurs dont le dosage varie avec les profils individuels de carrière, et dont la valeur même se modifie avec le cours de la carrière [129].

2.10. Conclusion

Ce sont ces principes qui ont guidé l'élaboration du programme de formation et d'insertion professionnelle que propose *Théâtre & Publics* aux jeunes comédiens. C'est dans cet esprit que ce programme est évalué et s'adapte au projet individuel des stagiaires qui s'y inscrivent. De la même manière, on peut envisager qu'il s'applique non seulement au processus d'insertion des acteurs eux-mêmes, mais aussi à celui des personnes avec lesquelles ils seront amenés à travailler comme formateurs dans le cadre du parcours d'insertion institué en partenariat avec les différentes O.I.S.P. de la région.

Notes

[98] A l'époque, étudiant en 3e cycle DEA. Maîtrise en Science du travail et de la Formation - département Sociologie - Université de Metz – Mai 1999. Texte publié dans la brochure de *Théâtre & Publics Profession Acteur Promotion 1998*, pages 50 à 64.

[99] Cfr. la succession d'articles de Roland DE BODT parus dans la plaquette *Profession Acteur*, *Théâtre & Publics*, Liège 1993-1998.

[100] TANGUY (sous la direction de), *L'introuvable relation formation/emploi. Etat des recherches en France*, La Documentation Française, Paris, 1986·

[101] J. ROBIN, *L'organisation du spectacle vivant*, Conseil économique et social, Journal officiel, 1992.

[102] D. LEROY, *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992, p.1.

[103] *Le spectacle vivant*, La Documentation française, Paris, 1997.

[104] Cfr. par exemple P. GAUDIBERT, *Action culturelle - intégration et/ou subversion*, Casterman, Tournai, 1977 ; P. MOULINIER, *Formes nouvelles d'action culturelle*, Colloque, Avignon, 24-28 juillet 1973 ; et M. PARFONDRY, *Eléments d'une politique théâtrale. Théâtre et action culturelle*, in Revue Socialisme, n° 140, avril 1977.

[105] J. LAURENT, *Arts et Pouvoirs*, CIEREC, Saint-Etienne, 1983, p. 164.

[106] D. NORES, *Le geste*, in *Acteurs, des héros fragiles*, Autrement, revue n° 70, Paris, Mai 1985, pp. 38-41.

[107] Cfr. Alfons van IMPE, *La formation des comédiens en Belgique*, in *Voies de la Création Théâtrale*, t. IX, *La formation des comédiens*, Paris, CNRS, 1981, p. 317 : *« (...) Exception pourrait être faite pour le Conservatoire Royal de Liège, qui a entrepris des recherches sur ce que doit être dans notre société la formation du professionnel de théâtre. En plus des cours traditionnels, le travail collectif sur une pièce de théâtre a remplacé le travail individuel sur un rôle. D'autre part, l'enseignement tend à donner une formation de base. Des cours de formation corporelle et vocale, et des séances d'improvisation sont dès lors intégrés dans l'enseignement de l'art dramatique. Ces nouvelles orientations sont le résultat de plusieurs séminaires, depuis 1970, auxquels ont participé de nombreux étrangers. En fait, la nouvelle structure de l'enseignement de l'art dramatique à Liège repose sur les mêmes principes que la formation de l'acteur, telle qu'elle existe depuis 1946 au Studio Herman Teirlinck à Anvers. L'innovation la plus significative, introduite récemment à Liège, est à nos yeux d'ordre social. C'est la formation du comédien-animateur. En vertu de la législation belge, il n'est pas possible d'intégrer cette nouvelle discipline dans les structures officielles de l'enseignement artistique. De quoi s'agit-il ? « De l'insertion du métier de comédien dans le milieu social et culturel et qui tienne compte des perspectives de l'animation socio-culturelle ». La section « comédien-animateur » permet au futur comédien d'envisager son métier dans une optique d'animation, et à l'animateur qui travaille déjà sur le terrain et utilise l'expression dramatique, de trouver une formation plus élaborée que celle que lui fournit sa seule expérience. »*

[108] M. DENES, *La formation de l'acteur*, in Théâtre public, revue n° 34-35, numéro spécial, Gennevilliers, août-septembre 1980, p. 5.

[109] ibid.

[110] J. HURSTEL, *Jeunes au bistrot, cultures sur macadam*, Syros, Paris, 1984, p. 116.

[111] J. HURSTEL est à la base de la création de « La formation des comédiens-animateurs », qui s'est développée de 1974 à 1983 au Conservatoire Royal de Liège, et qui connaît encore aujourd'hui certains développements. De même qu'il a initié un ensemble de formations-actions à Montbéliard, Freyming-Merlebach

(cfr. *Chroniques culturelles barbares*, Syros Alternatives, Paris, 1988), puis Strasbourg, dont les traits spécifiques se retrouvent dans le mouvement « Banlieues d'Europe ». Ce mouvement a inspiré de nombreux projets d'insertion professionnelle : cfr. par exemple CQFD - spectacle sur la Sécurité sociale -, produit par *Théâtre & Publics.*

[112] J. HURSTEL, op.cit., p. 13.

[113] N. CABES, *Le Jeune Théâtre dans la Communauté culturelle d'expression française*, résultats d'une enquête, Dossier du CACEF n° 62, Namur, 1978, p. 18-31. Cfr. aussi l'étude descriptive de M. QUAGHEBEUR, *Le Jeune Théâtre dans la Communauté française Wallonie/Bruxelles*, Dossier du CACEF n° 61, Namur, 1978.

[114] Bien entendu les matériaux sont davantage fournis par les grandes enquêtes françaises ; ils peuvent être, le cas échéant, corroborés ou infirmés, en ce qui concerne la spécificité de la Communauté française Wallonie/Bruxelles ou des Régions, par les études que M. ALALOUF a consacrées à l'ensemble des dispositifs d'insertion et la relation formation/emploi. Mais ces études ont un caractère purement général; en ce qui concerne les métiers du spectacle, nous ne pourrons que mettre l'expérience acquise à *Théâtre & Publics* en relation avec les éléments et les conclusions des études françaises.

[115] Cfr. *Le spectacle vivant*, op. cit., pp. 5-35. Voir également P.-M. MENGER, Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle, Revue française de sociologie, 32, 1991, pp. 61-74 ; et Etre artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle, Travail et Emploi, n° 60, 1994, pp. 4-22.

[116] Ce point pourrait être abordé lors de la prochaine législature à l'occasion d'une conférence interministérielle qui réunirait les différents niveaux de pouvoirs fédéral, régionaux et communautaire.

[117] L. TANGUY, op. cit., p.65.

[118] C. PARADEISE, *Les métiers du comédien*, in La Revue du Théâtre n° 23, Diff. Actes sud, Paris, janvier 1999, pp. 75-92.

[119] C. PARADEISE, *Les comédiens, Profession et marché du travail*, P.U.F, Paris, 1998

[120] Pourtant en amont de cette situation, le fantasme peut être aussi le support d'une identité rêvée lorsque manque la possibilité d'une identité réelle (tendanciellement caractérisée par la convergence de l'image de soi pour soi et pour autrui, voir par exemple, Cl. DUBAR, *La Socialisation professionnelle*, A. Colin, 1998) : cela permet sans doute de comprendre pourquoi tant de RMistes de la région parisienne, interrogés sur leurs espoirs professionnels, font référence à des projets artistiques, de même que cela peut expliquer la multiplication d'écoles de théâtre privées au sein de la mégapole (268 répertoriées et dont la nébuleuse s'accroît et se transforme plus rapidement aujourd'hui qu'autrefois, cfr. Pierre-Michel MENGER, *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1997).

[121] *Le spectacle vivant*, op. cit.

[122] *Ibid.*, pp. 176-186.

[123] C. PARADEISE, op. cit., pp. 219-236 et 9-24.

[124] P-M. MENGER, op. cit., annexes I à IV, pp. 401-446.

[125] *Le spectacle vivant*, op. cit., annexes 1 à 6, pp. 339-417.

[126] C. PARADEISE, op. cit., pp. 97-121.

[127] L. TANGUY, op. cit., p. 74.

[128] *Ibid.*, p. 75.

[129] P-M. MENGER, op. cit., pp.110-129.

Avant-projet de constitution d'un bureau de production et d'une formation-insertion en pépinière d'entreprises

Max Parfondry

Recherche-action, formation qualifiante et action de valorisation communautaire et internationale dans une perspective d'exportation.

Le projet de constitution d'un bureau de production dans le cadre d'une formation qualifiante et la mise en place, à Liège et plus largement en Communauté française Wallonie/Bruxelles, d'une structure de type « pépinière d'entreprises » qui soutient l'innovation et l'insertion professionnelle par la création pour des jeunes initiatives et compagnies théâtrales, s'inscrit dans la continuité et le développement des programmes qui ont été mis en œuvre par *Théâtre & Publics* depuis près de dix années.

1. Quelques repères historiques : des pratiques et des acteurs

Depuis 1993, *Théâtre & Publics* a organisé une formation qualifiante dans le cadre des programmes d'insertion soutenus par la Communauté française Wallonie/ Bruxelles et par le Fonds Social Européen. Cette formation s'inscrit au carrefour des pédagogies de l'art dramatique et des premières années de vie professionnelle.

Aujourd'hui plus d'une centaine de stagiaires, issus des cinq écoles de la Communauté, ont suivi des parcours d'insertion professionnelle qui les ont amenés sur les plus grandes scènes [130] de la Communauté française Wallonie/Bruxelles et sur d'importantes scènes nationales françaises [131], voire européennes [132].
Il convient de rappeler de manière succincte la création des « studios de jeunes acteurs » auprès notamment du Théâtre National et du Théâtre de la Place. Ces expériences sont aujourd'hui encore significatives. Faut-il rappeler les initiatives du Groupe 92, du Groupov, du projet Daena, de la Compagnie Arsenic, … ?

Les résultats de cette action volontaire et déterminée – pour favoriser l'insertion des artistes et développer les potentialités des employeurs du secteur – sont édifiants. En six années, le coefficient d'emploi est passé du simple au double. Ce qui indique qu'*il est effectivement possible d'agir de manière appréciable sur les mécanismes de mise à l'emploi* et de développement de l'emploi dans les secteurs des arts vivants.

Une première approche des trajectoires professionnelles des anciens stagiaires a été réalisée ; des entretiens ont été menés afin d'évaluer les difficultés rencontrées audelà de la formation-insertion. Des questions nouvelles se font jour : elles tournent toutes autour des aspects de production des projets artistiques. Et principalement autour d'un encadrement méthodologique, d'une coordination des projets et d'un soutien logistique avant, pendant et après les productions isolées.

L'analyse des besoins a été réalisée de manière assez fine et « la demande » a été considérée sous divers angles : problèmes liés à des projets professionnels successifs et parfois concomitants, problèmes liés au soutien de l'offre de spectacles professionnels dans les réseaux de diffusion visités, problèmes liés à la fragilité de ces réseaux, problèmes liés au rythme et à l'alternance des projets et particulièrement pour les phases intermédiaires de production, …

Ainsi les stagiaires, les jeunes acteurs et jeunes metteurs en scène, rencontrent, au cours des premières années de vie professionnelle, des questions répétées qui forment ensemble *une problématique nouvelle de la production théâtrale professionnelle.* La préoccupation est moins d'accéder au marché de l'emploi que de soutenir l'élargissement de ce marché par une action structurée, régulière et plurielle. Aussi d'inventer les formes d'organisation et de solidarité qui permettent de faire face aux problèmes nouveaux qui apparaissent du chef de ces productions professionnelles.

Les enjeux de la mise sur pied d'une structure d'encadrement de type « pépinière d'entreprises » sont nombreux pour l'ensemble des acteurs culturels concernés : *les artistes, mais aussi les formateurs et les enseignants, mais encore les techniciens, les ani-*

mateurs et tous les intervenants qui participent à la recherche, à l'élargissement et à la formation des publics pour les arts vivants.

L'action envisagée concerne donc toute la vie professionnelle. Elle s'inscrit dans la double préoccupation de mettre à jour et de rendre accessibles à un public large des productions de qualité qui interrogent la société contemporaine.

Les résultats acquis au cours des dernières années montrent que pour maintenir et développer les ouvertures qui ont été réalisées tant en Belgique francophone et en France qu'en Europe, *des modifications dans la méthodologie de production doivent être envisagées* : il convient d'optimaliser les contacts professionnels qui se sont noués et de leur conférer une assise régulière plus durable.

C'est donc dans ces perspectives, que le projet d'ouverture d'un bureau de production trouve son origine. Tant au fond qu'au corps, il pourra travailler ces questions essentielles pour la vie professionnelle. C'est là aussi qu'il puise toute sa vigueur potentielle.

2. Des constats et des problématiques nouvelles

2.1. L'exemple d'un projet : « Les fourberies de Scapin » du Groupe 92

L'exemple révèle les difficultés de la pratique : le projet « Scapin » a été conçu et mis en scène notamment dans le but délibéré d'élargir le marché de l'emploi pour les jeunes comédiens qui y étaient impliqués. Le modèle de production habituellement constaté et reconnu pour les productions en Communauté française Wallonie/ Bruxelles (quelque dix à trente représentations par spectacle, dans les meilleurs cas) a été très largement dépassé : *180 représentations sont données au cours de trois saisons.*

Ce résultat tout à fait considérable qui, sur une seule production, a fourni près de dix mois d'emploi à une dizaine de comédiens ne doit pas cacher les difficultés certaines et les multiples questions qu'occasionne une telle entreprise.

Par exemple, après *Scapin* :

- qui entretient le réseau constitué ?
- qui garde la mémoire des actions accomplies et des contacts établis ?

– où sont les outils de travail (les fichiers, les plannings, …) ? Chacun reconstruit les mêmes outils de base ! Les mises à jour s'avèrent difficiles !
– qui identifie et tente de résoudre les problèmes de calendrier entre les artistes impliqués dans plusieurs productions, pour assurer soit la tournée programmée (une sélection de dates choisies), soit les emplois nécessaires pendant les périodes concernées ?
– qui coordonne les différents projets pour éviter les effets de concurrence interne (même distribution) et externe (même date de représentation) entre les projets ?

Ce ne sont là que quelques-unes des questions qui affleurent dans l'exercice et la pratique professionnelle nouvelle qu'a instaurées *Scapin* par le développement de son exploitation. Même le métier change : en Communauté française Wallonie/Bruxelles, pour un comédien professionnel et dans le théâtre pour adultes, jouer cent quatre-vingts fois le même rôle constitue plutôt une exception rare dans sa pratique. Cette pratique intensive entraîne à des solutions de continuité que l'équipe d'encadrement doit résoudre au fur et à mesure.

2.2. La rénovation des pratiques comme problématique générale

Ces questions ne sont pas celles d'un et d'un seul projet. Les tentatives d'intensification de l'exploitation des projets sur des périodes longues (ce qui est un objectif de la professionnalisation du secteur) instaurent des problématiques qui demandent à être envisagées dans leur complexité. Elles constituent des obstacles au développement de la vie professionnelle qui freinent l'insertion professionnelle des acteurs concernés.

Ces difficultés – qui apparaissent plus criantes à l'occasion d'un projet particulier dont la réussite est souvent saluée mais souvent aussi menacée dans sa vitalité même – peuvent se formuler dans ces quelques *items* dont la liste est loin d'être exhaustive :

– le manque de présence et de relance de l'offre dans le réseau constitué ;
– les problèmes de transfert des savoir-faire acquis d'un groupe à l'autre ;
– les problèmes de transfert ou de compatibilité des outils (parc informatique, fichiers d'adresses, salle de réunion, permanence administrative, …) ;
– les problèmes de compatibilité des objectifs de production entre les équipes qui occasionnent des effets de concurrence entre les projets ;
– la planification des tournées trop « lâches » et l'impossibilité de réserver les comédiens pour des périodes d'emploi suffisantes ;

– l'absence de structure stable entre les projets ou plus exactement pendant la période d'investissement à risque (conception et première défense du projet – en amont de la décision de production) et aussi le sentiment de devoir tout recommencer à zéro à chaque fois ;
– …

3. La perspective : une recherche-action innovante en matière de production théâtrale (culturelle)

Il ne s'agit pas de créer ici un centre de production supplémentaire, il s'agit bien de concevoir et de mettre sur pied un outil de production qui interroge la pratique professionnelle.

En cela, il recouvre non seulement des objectifs liés au développement et à l'intensification des pratiques professionnelles,

soit des objectifs opérationnels
– constitution d'un bureau – première phase – un an
– mise en place et organisation d'un premier groupe de projets
– première exploitation – trois ans et évaluation à ce terme

mais aussi des objectifs d'expérimentation
– l'invention de pratiques et l'élaboration de savoirs nouveaux

et des objectifs de pédagogie
– la transmission des savoir-faire et des compétences nouvelles

qui ensemble redistribuent à moyen terme des conduites innovantes en termes
– d'élargissement du marché et de formation des publics,
– d'insertion professionnelle,
– de professionnalisation des pratiques,
– de formation continuée,
– de valorisation de la création artistique.

Notes

[130] Notamment : le Théâtre de la Place, le Théâtre National, le Centre dramatique hainuyer, les Théâtres à Namur, l'Eden et le Théâtre de l'Ancre à Charleroi, l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, les maisons de la culture d'Arlon et de Tournai,…

[131] Notamment : le Phénix à Valenciennes, la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq, Festival de théâtre de rue à Chalon-sur-Saône, le Théâtre de la Croix Rousse à Lyon, le Cargo de Grenoble, les scènes nationales d'Angoulême, d'Angers, de Limoges, de Rungis, d'Amiens, d'Arras et de Poitiers, le Théâtre du Gymnase et la Friche de La Belle de Mai à Marseille,…

[132] Notamment : la Bonner Biennale à Bonn (D) – la Comédie de Genève (CH), le Théâtre de Neufchâtel (CH), le Festival international de San Marino (I),…

Chronologie



Travaux d'atelier.

Quelques faits marquants de 1993 à 2003

Nous avons réuni ici quelques faits marquants de la période 1993 à 2003. Ces faits ont été sélectionnés en regard de l'action de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle. A ce stade et pour atteindre notre objectif rapidement, nous n'avons délibérément pas retenu des faits qui, bien qu'ils se soient passés pendant cette même période, ne concernaient pas directement cette action. De la même manière, il nous a semblé nécessaire de compléter cette liste par quelques dates antérieures qui nous ont semblé significatives à l'égard de cette action de formation continuée.

Après avoir établi cette chronologie sommaire qui ne nous satisfait pas vraiment, mais qui est beaucoup mieux que rien, la seule conviction qui nous soit acquise, c'est la nécessité de dresser une chronologie complète des faits qui ont contribué à notre histoire commune, d'acteurs, de formateurs, de metteurs en scène.

1974

Symposium du Conseil de l'Europe sur la déontologie, le statut et la formation des animateurs.

1976

Constitution de la Formation des comédiens animateurs, fruit d'une initiative de la Session expérimentale pour la formation de l'acteur du Conservatoire Royal de Liège.

1983

28 juin – Séparation de l'association *Centre de recherche et de formation musicale et théâtrale en Wallonie* et création de l'association sous la dénomination : *Recherches et Formation Théâtrale en Wallonie* (R.F.T.W.)

1985

6 septembre – Transfert du siège social et du siège d'activités de l'association dans les anciens locaux de l'Emulation, Place du XX Août, 16, 4000 Liège.

1986

30 décembre 1985 au 4 janvier 1986 – Rencontre internationale des Ecoles de théâtre *Le Mouvement scénique dans la formation des acteurs.*

Juillet – Première décision du Fonds Social Européen pour une intervention unique pour un programme de formation-insertion de trois années 1986/1989.

1987

30 août au 27 septembre – Colloque et Atelier international *Molière aujourd'hui.*

1989

Septembre – Publication du tome 1 de la *Bibliographie des arts du spectacle* consacrée aux ouvrages en langue française publiés dans le monde entre 1960 et 1985 – Réalisée par René HAINAUX – Collection Archives du Futur – Editions Labor – Bruxelles – Belgique – 268 pages – ISBN : 2-8040-0394-9.

1990

1er février – Changement de dénomination de l'association : *Centre de Recherche et de Formation Théâtrale en Wallonie.*
9 février – Signature de la convention attribuant à notre association une subvention pour l'occupation de deux agents contractuels subventionnés par la Région wallonne – Ministre de l'emploi : Edgard HISMANS.

1991

31 mars au 12 avril – Organisation du colloque et de la III[e] rencontre internationale *Beyond Stanislavski – Par delà Stanislavski* sur le Mouvement scénique dans le cadre de la Maison de Polichinelle à Saintes (France).

1992

Traité de Maastricht.
12 au 19 avril – Organisation du stage *Profession Acteur*, Etape d'initiation à la formation théâtrale – (55 stagiaires) - La Reid – Belgique.

1993

1[er] janvier – Engagement d'Alain CHEVALIER.
5 février – Nouvelle demande de concours dans le cadre du Fonds Social Européen pour un programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs.
19 avril – Introduction de la demande de reconnaissance auprès de la Région wallonne dans le cadre du décret des organisations d'insertion socio-professionnelle, (17 juillet 1987).
10 mai – Publication des actes du colloque *Par delà Stanislavski – les fondements du mouvement scénique* en coédition avec la Maison de Polichinelle et Rumeur des Ages – La Rochelle (France) – Saintes (France) – Liège (Belgique) – 159 pages.
19 août – Décision du Fonds Social Européen pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1993.
25 septembre – Engagement de Claude FAFCHAMPS.
Octobre – Décision de la Région wallonne d'une reconnaissance dans le cadre du décret du 17 juillet 1987 relatif aux organisations d'insertion socioprofessionnelle (OISP).

1994

26 avril – Changement de dénomination : *Théâtre & Publics* – Centre de recherches et de pratiques théâtrales – Yves WINKIN est élu Président de l'association – désignation de Max PARFONDRY comme Directeur – désignation de Roland DE BODT comme Secrétaire général.
15 mai – Introduction de la demande de concours dans le cadre du Fonds Social pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1994.
Juillet – Publication du premier livret *Profession acteur – promotion 1993* – non paginé.
Septembre – Création d'un studio des jeunes acteurs au Théâtre de la Place (Liège).

1995

15 janvier – Signature de la convention 1994/1999 avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles ; Ministre de la

culture : Eric TOMAS.
14 février – Décision du Fonds Social Européen, dans le cadre de la programmation 1994/1999, pour la formation qualifiante à l'insertion professionnelle de l'année 1994.
1er février – Engagement d'Anne FAFCHAMPS.
31 mars – Publication du deuxième livret *Profession acteur – promotion 1994* – non paginé.
21 avril – Introduction de la demande de concours dans le cadre du Fonds Social Européen pour un programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, pour l'année 1995.
13 novembre – Décision du Fonds Social Européen pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1995.

1996

9 janvier – Décès d'Arlette DUPONT, professeur à l'Insas et au Conservatoire de Liège, membre du conseil d'administration de l'association.
22 février – Introduction de la demande de concours dans le cadre du Fonds Social Européen pour un programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, pour l'année 1996.
31 mars – Publication du troisième livret *Profession acteur – promotion 1995* – 54 pages.
15 mai – Publication d'un livre spécial consacré au *Studio d'acteurs – saison 1995/1996* mis en œuvre au Théâtre de la Place (Liège).
31 mai – Décision du Fonds Social Européen pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1996.
22 septembre – Introduction de la demande de concours dans le cadre du Fonds Social Européen pour un programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, pour l'année 1997.
4 novembre – Engagement de Valérie TOMBEUX.

1997

4 mars – Décision du Fonds Social Européen pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1997.
31 mars – Fin de contrat de Claude FAFCHAMPS.
30 juin – Publication du quatrième livret *Profession acteur – promotion 1996* – 71 pages.
13 octobre – Introduction de la demande de concours dans le cadre du Fonds Social Européen pour un programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, pour l'année 1998.
19 novembre – Willy LEGROS, Recteur de l'Université de Liège, est élu Président de l'association.
18 décembre – Décision du Fonds Social Européen pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1998.

1998

31 mai – Publication du cinquième livret *Profession acteur – promotion 1997* – 48 pages.
14 septembre – Introduction de la demande de concours dans le cadre du Fonds Social Européen pour un programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, pour l'année 1999.

1999

19 mars – Signature de la convention (1999 à 2003) avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles, Ministre de la culture : Charles PICQUÉ.
10 avril – Présentation auprès de la Région wallonne, d'un rapport intitulé *Formation/emploi et parcours d'insertion – Diversification des métiers du spectacle* par Max et Olivier PARFONDRY.
15 avril – Décision du Fonds Social Européen pour le programme de formation qualifiante à l'insertion professionnelle, pour l'année 1998.
31 mai – Publication du sixième livret *Profession acteur – promotion 1998* – 64 pages.
22 décembre – Fin de la reconnaissance de l'association par la Région wallonne dans le cadre du décret 1987 pour l'année en cours.

2000

Janvier – Réception du document unique de programmation (Docup), Objectif 3, adopté par le Fonds Social Européen pour la période 2000/2006 et intitulé *Adaptation et modernisation des politiques et systèmes d'éducation, de formation et d'emploi* et premier appel à projets pour la période 2000/2001.
février – Introduction de la fiche de candidature pour la programmation 2000/2006 du Fonds Social Européen, selon le Docup – Objectif 3 et pour le premier appel à projets pour la période 2000/2001.
17 juillet – Décès de Henri VAUME, Producteur radio, Professeur à l'Insas, membre du Conseil d'administration de l'association.
septembre – Publication du tome 2 de la *Bibliographique des arts du spectacle* consacrée aux ouvrages en langue française publiés dans le monde entre 1985 et 1995 – Réalisée par Nicole LECLERCQ et Alain CHEVALIER, sous la direction de René HAINAUX – Co Edition chez P.I.E. – Peter LANG – Bruxelles – Belgique – 263 pages – ISBN : 90-5201-917-7.

2001

15 mai – Publication du septième livret *Profession acteur – promotion 1999* – 37 pages + 12 pages non numérotées.
31 mai – Fin de contrat d'Anne FAFCHAMPS
11 octobre – Deuxième appel à projets du Fonds Social Européen dans le cadre

du Docup 2000/2006 – Objectif 3, pour la période 2002/2003
9 novembre – Introduction de la demande en cinq projets distincts auprès du Fonds Social Européen pour la période 2002/2003.
1er décembre – Engagement de Françoise HANSOUL.

2002

4 juin – Décision du Fonds Social Européen, pour la période 2002/2003, pour le programme de formation qualifiante à *l'insertion professionnelle.*
6 juin – Décision du Fonds Social Européen pour la période 2002/2003 pour le programme pilote de *formation de formateurs.*
12 novembre – Décès de Max Parfondry, directeur de l'association.
1 décembre – Engagement d'Anne FAFCHAMPS.

2003

5 mai – Refonte des statuts par l'Assemblée générale de l'association et changement de dénomination : *Théâtre & Publics*, Recherches, pratiques et formation théâtrales en Europe – Daniel VAN KERKHOVEN est élu Président de l'association.
5 septembre – Troisième appel à projets du Fonds Social Européen, dans le cadre du Docup 2000/2006 – objectif 3, pour la période 2004/2006.
31 octobre – Présentation à la Communauté française Wallonie/Bruxelles du rapport d'évaluation du contrat programme 1999/2003 et du projet de contrat programme 2004/2009 – introduction de la demande auprès du Fonds Social Européen pour la période 2004/2006.
30 novembre – Fin de contrat de Valérie TOMBEUX.

2004

29 janvier – Décision du Fonds Social Européen pour la période 2004/2006 pour le programme de formation qualifiante à *l'insertion professionnelle.*
24 mai – Signature de la convention 2004/2007 avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles – Ministre des arts de la scène : Olivier CHASTEL.
7 juin – Désignation de Serge RANGONI à la direction du Théâtre de la Place.
13 juin – Démission de Roland DE BODT de sa fonction de Secrétaire général de *Théâtre & Publics.*
18 août – Transfert du siège social et du siège d'activités de l'association dans les anciens locaux de l'Université de Liège au Val Benoît – quai Banning, 5 – 4000 Liège.
26 août – Désignation de Nathanaël HARCQ en qualité de Secrétaire général de *Théâtre & Publics.*

Annexes



De gauche à droite : Claude FAFCHAMPS et Axel DE BOOSERÉ
dans *« Chez Marie », Bastringue* – Compagnie Arsenic.

Liste des stagiaires de 1993 à 2003

Nous présentons ici la liste des stagiaires qui ont bénéficié de ce programme de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle développé par *Théâtre & Publics* avec le soutien par le Fonds Social Européen au cours des années 1993 à 2003.

Nous la présentons par ordre alphabétique et il nous a semblé également intéressant de mentionner l'école dont ces stagiaires ont été diplômés. En effet, le fait d'être lauréat d'une des cinq écoles supérieures d'Art dramatique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles est un des critères d'éligibilité de ce programme. Aujourd'hui, certains d'entre eux sont devenus plus intensément actifs dans la profession. C'est-à-dire qu'ils y exercent non seulement comme comédiens mais parfois aussi comme metteurs en scène, responsables de compagnie ou d'institution théâtrale. Et parmi eux, certains enseignent et participent comme pédagogues au même programme.

Sarah ANTOINE
Conservatoire de Liège

Julie ANTOINE
Conservatoire de Liège

Marie-Hélène BALAU
Conservatoire de Liège

Jean-Michel BALTHAZAR
Conservatoire de Liège

Laurent BEAUFILS
INSAS

Patrick BÉBI
Conservatoire de Liège

Abdel BELLABIAD
Conservatoire de Liège

Sandrine BERGOT
Conservatoire de Liège

François BERTRAND
Conservatoire de Liège

Christophe BETTE
INSAS

Caroline BIBRING
INSAS

Karine BIRGE
Conservatoire de Liège

Stéphane BISSOT
Conservatoire de Liège

Olindo BOLZAN
Conservatoire de Liège

Sophie BONHÔTE
Conservatoire de Liège

Marie BOS
INSAS

Lionel BOURGUET
INSAS

Fabrice BOUTIQUE
INSAS

Cyril BRIANT
Conservatoire de Mons

Saskia BRICHART
Conservatoire de Liège

Raphaëlle BRUNEAU
Conservatoire de Bruxelles

Pedro CABANAS
Conservatoire de Mons

Vincent CAHAY
Conservatoire de Liège

Bénédicte CHABOT
IAD

Angélique CHARTRY
Conservatoire de Liège

Carine CHEVRETON
Conservatoire de Liège

Catherine CHIKOWSKY
Conservatoire de Liège

Pierre CLÉMENT
INFAC

Denis CLOSSET
Conservatoire de Liège

Isabelle COLASSIN
INSAS

Didier COLFS
Conservatoire de Bruxelles

Julien COLLARD
Conservatoire de Liège

Jean-Luc COUCHARD
Conservatoire de Liège

Béatrice CUE ALVAREZ
Conservatoire de Liège

Isabel CUE ALVAREZ
Conservatoire de Liège

Gaëtan D'AGOSTINO
Conservatoire de Liège

Geneviève DAMAS
IAD

Jeanne DANDOY
Conservatoire de Liège

Jannick DANIELS
Conservatoire de Liège

Isabelle DARRAS
Conservatoire de Liège

Axel DE BOOSERÉ
Conservatoire de Liège

Marie DE CLERCK
Conservatoire de Liège

Sauro DE MICHELE
Conservatoire de Liège

Sophie DELFOSSE
Conservatoire de Liège

Marie DELHAYE
Conservatoire de Liège

Thierry DELMARCELLE
Conservatoire de Mons

Thomas DELVAUX
Conservatoire de Liège

Catherine DEMAIFFE
Conservatoire de Mons

Manah DEPAUW
Conservatoire de Liège

Bérangère DEROUX
INSAS

Isabelle DESAGE
Conservatoire de Mons

Stéphane DETHIER
Conservatoire de Liège

Frédéric DEZOTEUX
INSAS

Younoussa DIALLO
Conservatoire de Liège

Maryse DINSART
INSAS

Christine DIVITO
Conservatoire de Bruxelles

Hugues DOMET
Conservatoire de Liège

Paolo DOS SANTOS
Conservatoire de Liège

Frédéric DUPIN
Conservatoire de Liège

Yanick DURET
Conservatoire de Liège

Maroussia DUSSART
Conservatoire de Liège

Sébastien DUTRIEUX
Conservatoire de Mons

Pierre ETIENNE
Conservatoire de Liège

Anne-Laure FABRE
Conservatoire de Liège

Mireille FAFRA
Conservatoire de Liège

Françoise FIOCCHI
Conservatoire de Liège

Estelle FRANCO
Conservatoire de Liège

Jean-Paul FRÉHISSE
Conservatoire de Liège

Annick FUNTOWICZ
Conservatoire de Liège

Ruben GARCIA OTERO
Conservatoire de Liège

Frédéric GHESQUIÈRE
Conservatoire de Liège

Christiane GIRTEN
Conservatoire de Liège

Mwanza GOUTIER
Conservatoire de Mons

Philippe GRAND'HENRI
Conservatoire de Liège

Nathanaël HARCQ
Conservatoire de Liège

Frédéric HAUGNESS
IAD

Hélène HEINRICHS
Conservatoire de Liège

Daniel HELIN
Conservatoire de Liège

Jerry HENNING
Académie d'Ixelles

Sophie HERMANT
Conservatoire de Mons

Sylvain HONORÉ
INSAS

Alice HUBBALL
Conservatoire de Liège

Baptiste ISAÏA
Conservatoire de Liège

Guillaume ISTACE
INSAS

Francesco ITALIANO
Piccolo Théâtre - Italie

Cédric JULIENS
Conservatoire de Mons

Carole KAREMERA
Conservatoire de Mons

Zoé KOVACS
Conservatoire de Liège

Sacha KREMER
INSAS

Joëlle LEDENT
Conservatoire de Liège

Mathilde LEFÈBVRE
Conservatoire de Liège

Gaëtan LEJEUNE
INSAS

Jean-Philippe LEJEUNE
Conservatoire de Liège

Sophie LEMAÎTRE
Conservatoire de Liège

Cédric LENOIR
INSAS

Martine LÉONET
Conservatoire de Liège

Eddy LETEXIER
Conservatoire de Liège

Claire-Lise LEYNAUD
Conservatoire de Liège

Luc LONGTON
Conservatoire de Liège

Giuseppe LONOBILE
Conservatoire de Mons

Aude LORQUET
Conservatoire de Liège

Jean Gilles LOWIES
Conservatoire de Liège

Arianne LUCAS
Conservatoire de Liège

Benoît LUPORSI
INSAS

David MANET
Conservatoire de Bruxelles

Rachel MARINO
Conservatoire de Liège

Rosario MARMOL PEREZ
Conservatoire de Liège

Alberto MARTINEZ GUINALDO
Conservatoire de Liège

Quentin MEERT
Conservatoire de Liège

Maria MESSINA
Conservatoire de Liège

Catherine MESTOUSSIS
Conservatoire de Liège

Isabelle MEURENS
Conservatoire de Mons

Henri MORTIER
Conservatoire de Liège

Diogène N'TARINDWA
Conservatoire de Liège

Frédéric NYSSEN
Conservatoire de Liège

Guylène OLIVARES
INSAS

Nicole OLIVER
Conservatoire de Liège

Sonia PASTECCHIA
INSAS

Lara PERSAIN
Conservatoire de Liège

Nicolas PHILIPPE
Conservatoire de Liège

Fabrice PIAZZA
Conservatoire de Liège

Emilie PLAZOLLES
Conservatoire de Liège

Emanuella PONZANO
Conservatoire de Liège

Branco POPOVIC
INSAS

Pierre POUSSET
Conservatoire de Mons

Louis PREST
INSAS

Simon RAKET
Conservatoire de Mons

Céline RALLET
Conservatoire de Liège

Virginie RANSART
Conservatoire de Liège

Michel RATINCKX
Conservatoire de Liège

Renaud Riga
Conservatoire de Liège

Reno Rikir
Conservatoire de Liège

Dominique Roodhooft
Conservatoire de Liège

Emmanuelle Rouyer
Conservatoire de Mons

Dorcy Rugamba
Conservatoire de Liège

Caroline Safarian
Conservatoire de Liège

Catherine Salée
Conservatoire de Liège

Marc Schatten
Conservatoire de Mons

Françoise Schieber
INSAS

Fabrice Schillaci
Conservatoire de Liège

Marielle Scholtissen
Conservatoire de Liège

Christophe Sermet
Conservatoire de Bruxelles

Véronique Stas
Conservatoire de Liège

Laurent Steppe
Conservatoire de Liège

Vassiliky Stratidis
Conservatoire de Liège

Stéphane Surin
Conservatoire de Liège

Christian Tamburrini
Conservatoire de Liège

Marie Thys
Conservatoire de Bruxelles

Julie Tiberghien
Conservatoire de Liège

Noémi Tiberghien
Conservatoire de Mons

Didier Toupy
Conservatoire de Liège

Jean-Benoît Ugeux
Conservatoire de Liège

Jacques Urbanska
Conservatoire de Liège

Calogero Valenti
Conservatoire de Liège

Jean-Michel Van den Eede
Conservatoire de Liège

Benoît Van Dorselaer
Conservatoire de Bruxelles

Edith VAN MALDER
Conservatoire de Liège

Pietro VARRASSO
INSAS

Michèle VÉGAIRGINSKY
Conservatoire de Liège

Daniel VOISIN
Conservatoire de Liège

Anne-Audrey WAUTERS
Conservatoire de Liège

Sabine WEISSHAAR
Conservatoire de Liège

Inbal YALON
Conservatoire de Liège

Nathalie YALON
Conservatoire de Liège

Liste des institutions partenaires

Nous présentons ici la liste des institutions et des opérateurs – et parfois simplement des projets – qui ont participé à ce programme de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle. Même si nous les regroupons de manière uniforme dans cette liste, il faut signaler ici combien les relations établies entre chacune de ces institutions et *Théâtre & Publics* étaient diverses et variées, à la fois dans leurs étendues et dans leurs implications mutuelles. Il serait inadéquat de laisser supposer un amalgame entre ces diverses pratiques que nous avons – pour la facilité – regroupées sous l'intitulé générique des « Institutions partenaires ».

Nous présentons cette liste par ordre alphabétique. Et chaque fois que cela nous a paru pertinent, nous avons mentionné la ville du siège de l'institution, ou au moins le pays, de sorte à permettre au lecteur de prendre la mesure des dimensions communautaires et internationales de notre action. Il nous a semblé également nécessaire d'indiquer le nom du responsable de l'institution au moment de ces partenariats. Aujourd'hui, il faut donc tenir compte de modifications. Certains n'occupent plus ces fonctions ou en ont accepté d'autres, parfois depuis plusieurs années.

Dans la plus grande part des cas, la notion de responsable d'institution est claire par rapport à nous (le directeur a été notre interlocuteur direct). Dans d'autres cas plus complexes, nous avons privilégié la solution d'indiquer la « personne ressource » avec laquelle nous avons travaillé au sein de l'institution. C'est le cas notamment pour les écoles de théâtre à l'étranger.

* Cet astérisque signale le décès de la personne au cours de la période concernée.

Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve
Belgique
Armand DELCAMPE

Académie de Court St Etienne
Belgique

American Cultural Center de Bruxelles
Belgique
Arthur BALLET

Ampli Junior
Bruxelles - Belgique
Philippe MARCHAL

Arti Chaud Programme Jeunesse du Ministère de la Culture de la Communauté française Wallonie/Bruxelles
Charles PICQUÉ

Associations de quartier de la ville de Liège – (divers opérateurs concernés)
Belgique

Ateliers d'Art Contemporain
Liège - Belgique
Daniel VAN KERKHOVEN

Bref asbl
Bruxelles - Belgique

Centre de Littérature Orale
Waremme - Belgique
Jean-Henri DRÈZE

Centre de Recherche et de Formation Musicale en Wallonie
Liège - Belgique
Marie-Isabelle COLLARD

Centre dramatique Hainuyer
Mons - Belgique
Daniel CORDOVA

Centre Grotowski
Pontedera - Italie
Thomas RICHARDS

Centre hongrois I.I.T.
Budapest - Hongie
Gyorgy LENGYEL

Centre international de Création théâtrale
Paris - France
Peter BROOK

CESEP
Nivelles - Belgique
Serge NOËL

Chimène
Paris - France
Martine BERTRAND

Cirque divers
Liège - Belgique
Michel ANTAKI

Collectif Brecht
Anvers & Bruxelles - Belgique
Nathanaël HARCQ

Collectif du Lion
Liège - Belgique
Michel DEBRULLE

Compagnie Albertine
Bruxelles - Belgique
Geneviève DAMAS

Compagnie Arbre Bleu
Paris - France
Laurent BEAUFILS

Compagnie Arsenic
Liège - Belgique
Axel DE BOOSERÉ
Claude FAFCHAMPS

Compagnie Aucun Mérite
Bruxelles - Belgique
Charlie DEGOTTE

Compagnie du Mauvais Ange
Liège - Belgique
Nathalie LOUIS
Axel DE BOOSERÉ

Compagnie Haci-és
Liège - Belgique
Sophie BONHOTE

Compagnie Metropolis
Liège - Belgique
Fabrice SCHILLACI

Compagnie Mezza Luna
Liège - Belgique
Ann DE FONVENT
Michel DELAMARRE

Compagnie Ordinaire
Liège - Belgique
Fabrice PIAZZA

Compagnie ∏ 3,14
Liège - Belgique
Renaud RIGA

Compagnie Pied'Alu
Liège - Belgique
Baptiste ISAÏA

Compagnie Seriallilith
Liège - Belgique
Jeanne DANDOY

Conservatoire de Liège
Belgique
Bernard DEKAISE

CREPA
Charleroi - Belgique
Marie-Paule GODENNE
Benoît VREUX

Ecole supérieure des arts dramatiques de Bratislava - VSMU
Slovaquie
Sonia SIMKOVA

Ecole de Budapest – Académie de théâtre et de cinéma – Szinhazsè Filmmuveszeti Egvetem
Hongrie

Ecole de Valparaiso
Chili
Marcos PORTNOY

Ecole supérieure Evora
Portugal
Luis VARELA

Festival de Spa
Belgique
Armand DELCAMPE
Billy FASSBINDER
André DEBAAR

Festival de Théâtre pour enfants, Huy - Service Provincial de la Jeunesse
Belgique
Jean-Pierre BURTON

Festival du Théâtre des Nations (Chili)
Santiago - Chili

Festival international Istropolitana
Bratislava – Slovaquie
Sonia Simkova

Fraction Neige
Liège - Belgique
Frédéric NEIGE

Grand Guignol
Liège - Belgique
Dominique ROODTHOOFT

Groupe 92
Liège - Belgique
Mathias SIMONS
Nathanaël HARCQ

Groupov, Centre expérimental de culture active
Liège - Belgique
Jacques DELCUVELLERIE

Hiver jeunes
Bruxelles - Belgique
Philippe MARCHAL

Hoschule für Musik und Theater Felix Mendelshon Bartoldy
Leipzig - Allemagne
Andreas POPPE, Dirk VONDRAN, Berbd GUHR

Iter
Liège - Belgique
Jean-Gilles LOWIES

Kabbale
Bruxelles - Belgique
Guillaume ISTACE

L'acteur et l'écrit
Mons - Belgique
Frédéric DUSSENNE

Le Botanique - Festival Théâtre en Compagnies
Bruxelles - Belgique
Georges DUMORTIER

Les Oblats collectif
Liège - Belgique

Maison Jacques Copeau - Atelier Pernand Vergelesses
France
Catherine DASTÉ

Max Reinhardt Seminar
Vienne - Autriche

Music for Trees
Liège - Belgique
Garret LIST

Musica Libera
Liège - Belgique
Baudouin DE JAER

Nouveau Théâtre de Belgique
Bruxelles
Henri RONSE

Parole Active
Waremme - Belgique
Jean-Henri DRÈZE

Phenix – Scène nationale
Valenciennes - France
Lew BOGDAN

Projet européen PIETA
Evora – Portugal
Luis VARELA

Projet Daena
Bruxelles - Belgique
Pietro VARRASSO

Racines Fondation
Mons - Belgique
Roland DE BODT

RATI GITIS - Ecole de Moscou
Russie
Boris RABEY, Leonid KHEIFETZ,
Natalia SVEREVA

Samuel Beckett Center of Drama and Theater Studies
Dublin - Irlande

Studio d'art
Bruxelles - Belgique
Roumen TCHAKAROV

Teaterhogskolen - The National Academy of Dramatic Art
Oslo – Norvège
Jan FOYNER

Théâtre de la Guimbarde
Strepy Bracquegnies - Belgique
Michel VAN LOO

Théâtre de la Balsamine
Bruxelles - Belgique
Martine WIJCKAERT
Christian MACHIELS

Théâtre de la Place - Studio des jeunes acteurs
Liège - Belgique
Jean-Louis COLINET

Théâtre de la Renaissance
Seraing - Belgique
Francis D'OSTUNI

Théâtre de l'Oc
Bruxelles - Belgique
Jean-Christophe LAUWERS*

Théâtre de Poche – Première Rencontre
Bruxelles - Belgique
Roland MAHAUDEN

Théâtre des Tanneurs
Bruxelles - Belgique
Geneviève DRUET

Théâtre Epique
Bruxelles - Belgique
Lorent WANSON

Théâtre Jacques Gueux
Bruxelles - Belgique
Richard KALISZ

Théâtre Le Moderne
Liège - Belgique
Anne DETHIER

Théâtre Le Public
Bruxelles - Belgique
Michel BOGEN
Patricia IDE

Théâtre National - Studio Jeunes Acteurs
Bruxelles - Belgique
Philippe VAN KESSEL

Théâtre Pstrag
Pstrag – Pologne
Derius LESNIKOWSKI

Théâtre Varia - Scènes blanches
Bruxelles - Belgique
Michel DEZOTEUX
Marcel DELVAL
Philippe SIREUIL

Université de Liège
Belgique
Willy LEGROS

Université de Tel Aviv
Israël
David ZINDER

Université de Santiago du Chili
Marcos PORTNOY

Zoo Théâtre
Liège – Belgique
Françoise BLOCH

Liste des intervenants artistiques et pédagogiques

Nous présentons ici la liste des intervenants artistiques et pédagogiques qui ont été associés à ce programme de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle développé par *Théâtre & Publics* avec le soutien par le Fonds Social Européen au cours des années 1993 à 2003.

Nous la présentons par ordre alphabétique et il nous a semblé également intéressant de mentionner le titre ou la qualité en vertu desquelles ils ont été associés à ce moment-là. Nous avons mentionné la ville et le pays – où ils exerçaient leur profession à titre principal au moment de cette collaboration – de sorte à permettre au lecteur de prendre la mesure des dimensions communautaires et internationales du panel artistique et pédagogique associé à notre action. Aujourd'hui, il faut donc tenir compte de modifications éventuelles.

Dans tous les cas et en vertu des objectifs pédagogiques de chaque projet, nous les avons considérés comme pédagogues et intervenants artistiques. Lorsqu'ils exercent par ailleurs une fonction pédagogique régulière, dans le cadre de l'enseignement artistique de base, nous avons veillé à l'indiquer.

* Cet astérisque signale le décès de la personne au cours de la période concernée.

François ABOU SALEM
Metteur en scène, Dramaturge, Cinéaste
France - Palestine

Elisabeth ANCION
Assistante, Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Anaït AROUSTAMIAN
Professeur Biomécanique
Russie

Marie-Lise BAILLY
Professeur d'improvisation
Liège - Belgique

Mireille BAILLY
Comédienne
Liège - Belgique

Marie-Hélène BALAU
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Arthur BALLET
Professeur d'art dramatique
Minnesota - USA

Laurent BEAUFILS
Assistant, Metteur en scène
Paris - France

Patrick BEBI
Assistant, Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Françoise BERLANGER
Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Martine BERTRAND
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Paris - France

Jean-Claude BERUTTI
Metteur en scène
Bussang - France

Françoise BLOCH
Metteur en scène, Directrice de Cie, Chargée de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Jacqueline BOLLEN
Comédienne
Liège - Belgique

Lew BOGDAN
Directeur de théâtre, Metteur en scène
Valenciennes – France

Sophie BONHOTE
Comédienne, Directrice de Cie, Metteur en scène
Liège - Belgique

Colette BRAECKMAN
Ecrivain, Journaliste
Bruxelles - Belgique

Dominique BREVERS
Maquilleuse
Liège - Belgique

Saskia BRICHART
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Luc BRUMAGNE
Comédien, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Jennie BUCKMAN
Professeur d'art dramatique
Londres - Angleterre

Jacques CAPELLE
Maître d'armes
Bruxelles - Belgique

Abel CARRIZO MUNOS
Professeur d'art dramatique
Santiago - Chili

Alain CHEVALIER
Documentaliste
Liège - Belgique

Jean-Pierre CHRÉTIEN
Ecrivain
France

Pierre CLÉMENT
Régisseur
Liège - Belgique

Jean-Louis COLINET
Directeur de théâtre
Liège - Belgique

Sybille CORNET
Comédienne
Liège - Belgique

Isabel CUE
Comédienne, Assistante
Liège - Belgique

Geneviève DAMAS
Comédienne, Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Jeanne DANDOY
Comédienne, Metteur en scène, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Jean-Louis DAULNE
Musicien, Compositeur
Bruxelles - Belgique

Roland DE BODT
Chercheur, Directeur de Centre culturel
Mons - Belgique

Axel DE BOOSERÉ
Comédien, Metteur en scène, Directeur de Cie, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Michel DEBRULLE
Musicien, Compositeur
Liège - Belgique

Luc DE HEUSCH
Ecrivain, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles
Bruxelles - Belgique

Baudouin DE JEAR
Compositeur
Bruxelles - Belgique

Sauro DE MICHELE
Comédien, Assistant de direction
Liège - Belgique

Jean DEBEFVE
Comédien, Directeur de Cie
Bruxelles - Belgique

Charlie DEGOTTE
Metteur en scène, Directeur de Cie
Bruxelles - Belgique

Jacques DELCUVELLERIE
Metteur en scène, Directeur de Cie,
Professeur d'art dramatique
Liège - Belgique

Christine DELMOTTE
Metteur en scène, Directrice de Cie,
Chargée de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Bérangère DEROUX
Comédienne, Assistante
Bruxelles - Belgique

Mamadou DIOUME
Comédien, Chargé de cours d'art
dramatique
Paris - France

Nicola DONATO
Permanent syndical
Bruxelles - Belgique

Patrick DONNAY
Comédien, Directeur de Cie, Chargé
de cours d'art dramatique
Herve - Belgique

Jean Henri DRÈZE
Inspecteur enseignement artistique
Professeur de déclamation
Waremme - Belgique

Arlette DUPONT*
Professeur d'histoire du théâtre
Liège - Belgique

Frédéric DUSSENNE
Metteur en scène, Professeur d'art
dramatique, Directeur de Cie,
Mons - Belgique

Claude FAFCHAMPS
Comédien, Directeur de Cie
Liège - Belgique

Bernard FALAISE
Assistant
Liège - Belgique

Jan FOYNER
Professeur d'art dramatique, Président
du Comité de la Formation théâtrale
de l'I.I.T.
Oslo - Norvège

Louis GABIANELLI
Metteur en scène
Paris - France

Frédéric GHESQUIERE
Comédien, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Berndt GUHR
Professeur d'art dramatique
Leipzig - Allemagne

Estelle GUIHARD
Comédienne, Professeur de formation corporelle
Paris - France

Isabelle GYSELINX
Metteur en scène, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Nathanaël HARCQ
Comédien, Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Steve HUDSON
Professeur de Mouvement
Cambridge - Grande-Bretagne

Baptiste ISAÏA
Comédien, Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Guillaume ISTACE
Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Joël JOUANNEAU
Metteur en scène, Professeur d'art dramatique au Conservatoire de Paris - France

Maurizio KAGEL
Compositeur
Allemagne

Richard KALISZ
Metteur en scène, Directeur de Cie
Liège - Belgique

Stéphane KAUFELER
Régisseur
Liège - Belgique

Leonid KHEIFETZ
Professeur d'art dramatique
Moscou - Russie

Sotigui KOUYATÉ
Comédien
Paris - France

Hanna LAKOS
Professeur d'art dramatique
Budapest - Hongrie

Francine LANDRAIN
Comédienne, Metteur en scène, Professeur d'histoire du théâtre
Liège - Belgique

Pierre LAROCHE
Comédien, Metteur en scène, Professeur d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Philippe LAURENT
Professeur d'art dramatique, Metteur en scène
Dakar - Sénégal

Jean-Christophe LAUWERS*
Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Alain LEGROS
Comédien, Metteur en scène, Professeur de formation corporelle
Liège - Belgique

Jean Philippe LEJEUNE
Comédien, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Gyorgy LENGYEL
Professeur d'art dramatique
Budapest - Hongrie

Derius LESNIKOWSKI
Professeur d'art dramatique
Varsovie - Pologne

Marion LEVY
Danseuse, Professeur de mouvement
Paris - France

Philippe LIBERT
Comédien, Professeur de voix
Montréal - Québec

Garret LIST
Musicien, Compositeur, Professeur d'improvisation musicale
Liège - Belgique

Anne-Marie LOOP
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Nathalie LOUIS
Comédienne
Liège - Belgique

Jean LOUVET
Auteur dramatique
La Louvière - Belgique

Jean-Gilles LOWIES
Comédien, Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Benoît LUPORSI
Assistant, Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Rosario MARMOL PEREZ
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Nathalie MAUGER
Metteur en scène, Chargée de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Claudine MAUS
Scénographe
Liège - Belgique

Henri MORTIER
Comédien
Liège - Belgique

Joao MOTA
Professeur d'art dramatique
Amadora - Portugal

Yolande MUKAGASANA
Comédienne
Kigali - Rwanda

Philippe MULLER
Comédien, Chargé de cours d'art dramatique
Paris - France

Frédéric NEIGE
Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Igor PACHECO
Comédien, Professeur d'art dramatique
Santiago - Chili

Delia PAGLIARELLO
Comédienne, Assistante
Bruxelles - Belgique

Max PARFONDRY*
Comédien, Professeur d'art dramatique, Directeur de *Théâtre & Publics*
Liège - Belgique

Lara PERSAIN
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Valérie POIRIER
Metteur en scène
Bruxelles - Belgique

Françoise PONTHIER
Professeur de mouvement
Liège - Belgique

Andréas POPPE
Professeur d'art dramatique
Leipzig - Allemagne

Marcos PORTNOY
Professeur d'art dramatique
Santiago - Chili
et Bruxelles - Belgique

Boris RABEY
Professeur d'art dramatique
Moscou - Russie

Henri POUSSEUR
Musicien, Compositeur
Liège - Belgique

Renaud RIGA
Comédien, Metteur en scène, Directeur de Cie
Liège - Belgique

Enzo RIGHES
Comédien, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Henri RONSE
Metteur en scène, Directeur de théâtre
Bruxelles - Belgique

Dominique ROODHOOFT
Metteur en scène, Comédienne,
Directrice de Cie
Liège - Belgique

Julien ROY
Comédien, Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Fanny ROY
Chorégraphe
Bruxelles - Belgique

Dorcy RUGAMBA
Comédien, Metteur en scène, Ecrivain
Kigali - Rwanda

Yanic SAMZUN
Responsable de formation et animation culturelle
Amay - Belgique

Fabrice SCHILLACI
Metteur en scène, Comédien, Chargé de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Philippe SEBASTIAN
Comédien
Leipzig - Allemagne

Sonia SIMKOVA
Professeur d'art dramatique
Bratislava - Slovaquie

Mathias SIMONS
Metteur en scène, Directeur de Cie,
Professeur d'art dramatique
Liège - Belgique

Leck SLIWONIK
Metteur en scène
Varsovie - Pologne

Tatiana STEPANTCHENKO
Comédienne, Metteur en scène,
Professeur d'art dramatique
Valenciennes - France

Natalia SVEREVA
Professeur d'art dramatique
Moscou - Russie

Maurice TASZMAN
Dramaturge, Traducteur pour le théâtre
Paris - France

Carole TRÉVOUS
Chorégraphe
Bruxelles - Belgique

Isabelle URBAIN
Comédienne, Chargée de cours d'art dramatique
Liège - Belgique

Joris VAN DAEL
Assistant, Metteur en scène
Anvers - Belgique

Jean Michel VAN DEN EEDE
Comédien, Assistant
Liège - Belgique

Philippe VAN KESSEL
Metteur en scène, Directeur de théâtre
Bruxelles - Belgique

Michel VAN LOO
Metteur en scène, Directeur de Cie
Strepy Bracquegnies - Belgique

Hans VANNESTE
Musicien
Liège - Belgique

Luis VARELA
Professeur d'art dramatique
Evora - Portugal

Pietro VARRASSO
Metteur en scène, Professeur de formation vocale
Liège - Belgique

Henri VAUME*
Producteur radio, Professeur à l'Insas
Liège - Belgique

Dirk VONDRAN
Professeur de chant pour comédien
Leipzig - Allemagne

Lorent WANSON
Metteur en scène, Chargé de cours d'art dramatique
Bruxelles - Belgique

Marie-Christine WAVREILLE
Chorégraphe
Liège - Belgique

Sabine WEISSHAAR
Comédienne, Assistante
Liège - Belgique

Yves WINKIN
Professeur d'Anthopologie de la Communication
Liège - Belgique

David ZINDER
Professeur d'art dramatique
Tel Aviv - Israël

Liste des projets pédagogiques

Nous présentons ici la liste des projets pédagogiques (spectacles et ateliers) qui ont été tantôt suscités et organisés, tantôt associés et soutenus (du fait des objectifs pédagogiques qu'ils postulaient) dans le cadre de ce programme de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle. Nous présentons, sous l'intitulé « projets pédagogiques », deux types d'activités pédagogiques distincts :
d'une part, les spectacles qui intègrent directement des objectifs de formation continuée et d'insertion professionnelle pour les stagiaires qui s'y impliquent ;
d'autre part, des ateliers de formation continuée qui sont organisés parallèlement à un spectacle ou distinctement, pour l'apprentissage de techniques spécialisées.

C'est pour permettre une bonne identification de ces deux réalités que nous présentons cette liste en deux groupes distincts : les spectacles, les ateliers. Et ici également, pour chaque groupe, nous adoptons l'ordre alphabétique.

Il nous a semblé également nécessaire d'indiquer le nom du responsable pédagogique du projet – metteur en scène ou maître spécialisé – qui a conduit ces actions, à l'époque.

Les spectacles

A - Eric DURNEZ
Frédéric DUSSENNE

A ceux qui viendront après nous –
Bertolt BRECHT
Nathanaël HARCQ

A l'intérieur et tout autour – Slawomir MROZEK
Renaud RIGA

Anathème – Création
Jacques DELCUVELLERIE

Andromaque – Jean RACINE
Jacques DELCUVELLERIE, Mathias SIMONS

Animation d'ateliers autour de Sainte Jeanne des abattoirs de Bertolt BRECHT
Bérangère DEROUX

Arlequin poli par l'amour, La double inconstance – Pierre Carlet de MARIVAUX
Nathalie MAUGER

Atelier Pernand *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* – Bertolt BRECHT
Jennie BUCKMAN, Catherine DASTÉ, Nathanaël HARCQ, Marion LEVY, Dirk VONDRAN, Joao MOTA

Baal – Bertolt BRECHT
Axel DE BOOSERÉ, Mathias SIMONS

Ce désir éperdu de clarté – Création collective
Sophie BONHOTE

Chute – Gregory MOTTON
Guillaume ISTACE

Comment les trous viennent au fromage, Cabaret – Création
Patrick BÉBI, Dirk VONDRAN

Conversation chez les Stein à propos de Mr Goethe absent – Peter HACKS
Jacques DELCUVELLERIE

CQFD – Création collective
Lorent WANSON, Joris VAN DAEL

Déclownestration – Création collective
Geneviève DAMAS

Demain dimanche – Création
Valérie POIRIER, Sophie BONHOTE

Discours sur le colonialisme – Aimé CÉSAIRE
Jacques DELCUVELLERIE

Don Juan revient de guerre – Odön VON HORVATH
Mathias SIMONS

Et pourtant elle tourne – Création collective
Michel VAN LOO

Eva Peron – COPI
Nathalie MAUGER

Extermination du peuple – Henrik Ibsen
Isabelle Gyselinx

Fuente Ovejuna – Félix Lope de Vega
Abel Carrizo Munos, Max Parfondry

Hop là nous vivons – Création
Axel De Booseré, Nathalie Louis

Il ne faut jurer de rien – Alfred de Musset
Mathias Simons

Jane – Création
Jeanne Dandoy

John et Joe – Agotha Kristof
Isabelle Gyselinx

K. – d'après *le procès* de Franz Kafka
Fabrice Schillaci

Kou l'ahuri – Création
Christine Delmotte

La boîte à images – Création
Louis Gabianelli

La Comédie sans titre – Angelo Ruzzante
Françoise Bloch, Sauro De Michele, Max Parfondry

La demande d'emploi – Michel Vinaver
Françoise Bloch

La folie originelle – Eugène Savitzkaya
Frédéric Neige

La guerre selon Gianfranco –
Françoise Berlanger, Jean Christophe Lauwers

La mère – Bertolt Brecht
Jacques Delcuvellerie, Nathalie Mauger

La mort de Danton – Georg Büchner
Henri Ronse

La nuit des rois – William Shakespeare
Nathalie Mauger

La revue historique – Création
Charlie Degotte

Le barbier de Séville – Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais
Jacques Delcuvellerie

Le dragon – Evgueni Schwartz
Axel De Booseré

Le grand inquisiteur – Création d'après Fedor Dostoïevski
Jean Gilles Lowies

Le mariage forcé – Pierre Carlet de Marivaux
Patrick Donnay

Le plaisant voyage – Création d'après Garcia de la Huerta Vicente, Miguel de Cervantes, Lope de Rueda, Augustin de Rojas

VILLENDRANDO, auteurs du XVI[e] siècle espagnol
Jean Louis COLINET, Isabelle GYSELINX, Nathalie MAUGER, Frédéric NEIGE, Mathias SIMONS, Lorent WANSON

L'épreuve – Pierre Carlet de MARIVAUX
Mathias SIMONS

Les années fléaux – Norman SPINRAD
Frédéric NEIGE

Les fourberies de Scapin – MOLIÈRE
Mathias SIMONS

L'exception et la règle – Bertolt BRECHT
Pietro VARRASSO

L'île aux esclaves – Pierre Carlet DE MARIVAUX
Jean Claude BERUTTI

Liliom – Ferenc MOLNAR
Jean-Louis COLINET, Sauro DE MICHELE, Max PARFONDRY

Lulu – Frank WEDEKIND
Jacques DELCUVELLERIE

Mein Kampf – Georg TABORI
Henri RONSE

Notre Pouchkine – Création au départ de textes de POUCHKINE
Julien ROY

Œdipe à Colone – SOPHOCLE
Henri RONSE

On aurait pu finir dans une chemise d'ange – Création
Baptiste ISAÏA

On dirait des vrais – Jean-Marie PIEMME
Lorent WANSON

Faut pas payer ! – Dario FO
Lorent WANSON

Par les villages – Peter HANDKE
Mireille BAILLY, Axel DE BOOSERÉ, Alain LEGROS, Mathias SIMONS

Perdre et gagner – Création
Jean Michel VAN DEN EEDE

Rixe, Les vacances – Jean-Claude GRUMBERG
Baptiste ISAÏA

Rwanda 94 – Création
Jacques DELCUVELLERIE, Mathias SIMONS

Sainte Jeanne des abattoirs – Bertolt BRECHT
Lorent WANSON, Elisabeth ANCION

Show devant – Création
Lorent WANSON

Studio des jeunes acteurs – *L'heure bleue* – Création
Joël JOUANNEAU

Studio des jeunes acteurs – *Nathan le sage* – Gotthold Ephraïm LESSING
Christine DELMOTTE

Sur les traces d'Oscar Serty – à partir de textes de Patrick CORILLON
Dominique ROODHOOFT

Ubu roi – Alfred JARRY
Jacques DELCUVELLERIE

Un ennemi du peuple – Henrik IBSEN
Lorent WANSON, Elisabeth ANCION

Un grand homme – Création
Jacques DELCUVELLERIE

Une soirée sans histoire – Création
Axel DE BOOSERÉ

Willy et Henriette dans la vallée des oubliés – Création
Enzo RIGHES

Les ateliers

Accompagnement dramaturgique – *Sainte Europe* – Arthur ADAMOV
Arlette DUPONT

Accueil de cinq étudiants sénégalais Mélédouman d'après *La carte d'identité* de Jean Marie ADIAFFI
Nathanaël HARCQ

Accueil d'étudiants allemands de l'Ecole de Leipzig – *Projet Amphibie*
Max PARFONDRY
Enzo RIGHES

Action culturelle
Roland DE BODT

Action culturelle
(questions approfondies)
Roland DE BODT

Anthropologie de la communication
Arlette DUPONT
Marie-Lise BAILLY
Yves WINKIN

Atelier « Antigone » – SOPHOCLE
Exploration de la tragédie grecque sur base des propositions de Bertolt BRECHT
Andréas POPPE

Aspects économiques et technologies de l'action culturelle (niveau 1)
Roland DE BODT

Aspects économiques et technologies de l'action culturelle (niveau 2)
Roland DE BODT

Atelier « Maeterlinck »
Pietro VARRASSO

Atelier chant (voix)
Dirk VONDRAN

Atelier chant (techniques spéciales)
Dirk VONDRAN

Atelier chant brechtien – Kurt Weil, Hanns Eisler – Bertolt BRECHT
Dirk VONDRAN

Atelier chants pour *La mère* – Bertolt BRECHT
Dirk VONDRAN

Atelier chants pour *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* – Bertolt BRECHT
Dirk VONDRAN

Atelier « Chœur antique dans la tragédie grecque »
Garret LIST

Atelier chorégraphie pour *Le mariage forcé* – Pierre Carlet de MARIVAUX
Carole TRÉVOUX

Atelier « Cinéma muet »
Lara PERSAIN

Atelier de danse pour *Notre Pouchkine*
Fanny ROY

Atelier de danse pour comédiens
Marie-Christine WAVREILLE

Atelier de dramaturgie (introduction aux études)
Maurice TASZMAN

Atelier de dramaturgie (questions spéciales)
Maurice TASZMAN

Atelier de mouvement et voix
Françoise PONTHIER
David ZINDER

Atelier de mouvement et voix pour *Noces de sang* – Michael CHEKOV
David ZINDER

Atelier de production
(niveau 1)
Claude FAFCHAMPS
Roland DE BODT
Renaud RIGA
Françoise HANSOUL

Atelier de production
(niveau 2)
Claude FAFCHAMPS
Roland DE BODT
Renaud RIGA
Françoise HANSOUL

Atelier d'écriture pour *Sainte Jeanne des abattoirs* – Bertolt BRECHT
Bérangère DEROUX

Atelier d'escrime
Jacques CAPELLE

Atelier « Duras »
Luc BRUMAGNE

Atelier « Bond »
Nathanaël HARCQ

Atelier Eleutheria – Samuel BECKETT
Isabelle GYSELINX

Atelier européen Pernand Vergelesses
Jennie BUCKMAN
Nathanaël HARCQ
Marion LEVY
Joao MOTA
Dirk VONDRAN

Atelier « Heiner Müller »
Nathalie MAUGER

Atelier « Koltès »
Max PARFONDRY
Nathalie MAUGER
Jean-Michel VAN DEN EEDE

Atelier maquillage
Dominique BREVERS

Atelier maquillage (techniques spécialisées)
Dominique BREVERS

Atelier musical pour *Le mariage forcé* – Pierre Carlet DE MARIVAUX
Jean-Louis DAULNE

Atelier musical pour *L'exception et la règle* – Bertolt BRECHT
Michel DE BRULLE

Atelier musical pour *Par les villages* – Peter HANDKE
Baudouin DE JEAR

Atelier musical
Hans VANNESTE

Atelier permanent de training Grotowski
Pietro VARRASSO

Atelier « Phrasé » (techniques spécialisées)
Isabelle URBAIN

Atelier « Pièces radiophoniques »
Isabelle URBAIN

Atelier Recherche emploi
Nicola DONATO
Henri VAUME

Atelier « Ruzzante »
Max PARFONDRY
Fabrice SCHILLACI

Atelier recherches documentaires et bibliographiques
Alain CHEVALIER

Atelier « Schwab »
Isabelle GYSELINX

Atelier « Shakespeare »
Frédéric GHESQUIÈRE
Max PARFONDRY

Atelier « Farce »
Baptiste ISAÏA

Atelier « UbuLuluStein »
Jacques DELCUVELLERIE
Laurent BEAUFILS

Ateliers de formation de formateurs au Rwanda
Dorcy RUGAMBA

Ateliers Hiver Jeunes – Initiative Ministre Charles Picqué
Claude FAFCHAMPS
Enzo RIGHES

Baal – Bertolt BRECHT
Axel DE BOOSERÉ
Mathias SIMONS

Atelier de biomécanique
Anaït AROUSTAMIAN
Tatiana STEPANTCHENKO

Conférence « Dramaturgie des réalités au XVIII[e] Europe »
Andréas POPPE

Conférence sur le rapport entre musique et théâtre
Henri POUSSEUR
Maurizio KAGEL

Conférence sur David Mamet, David Rabe, Sam Shepard
Arthur BALLET

Conférences sur le Rwanda
Colette BRAECKMAN
Jean Pierre CHRÉTIEN
Luc DE HEUCH

Conte d'hiver – Shakespeare
Nathalie MAUGER
Sabine WEISSHAAR

Création d'ateliers en Communauté française Wallonie/Bruxelles
Claude FAFCHAMPS
Enzo RIGHES

Cycle de projetcions de vidéos sur Peter Brook
Max PARFONDRY

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « Karl Valentin » (niveau 1)
Françoise BLOCH

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « Karl Valentin » (niveau 2)
Françoise BLOCH

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « Marivaux » (niveau 1)
Isabelle GYSELINX

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « Marivaux » (niveau 2)
Isabelle GYSELINX

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « La cerisaie » Anton Tchekhov (niveau 1)
Leonid KHEIFETZ

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « La mouette » Anton Tchekhov (niveau 1)
Natalia SVEREVA

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « La cerisaie » Anton Tchekhov (niveau 2)
Leonid KHEIFETZ

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou « La mouette » Anton Tchekhov (niveau 2)
Natalia SVEREVA

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec le Conservatoire Douta Sek - Sénégal
Philippe LAURENT

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Ecole de Bratislava – Slovaquie
Sonia SIMKOVA

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Ecole de Budapest – Hongrie

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Ecole de Leipzig – Allemagne
Berndt GUHR

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Ecole de Santiago – Chili
Marcos PORTNOY

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Ecole de Valparaiso – Chili
Marcos PORTNOY

Echanges de pédagogues, étudiants, jeunes acteurs avec l'Ecole d'Evora – Portugal
Luis VARELA

Ecole des Maîtres – La mère – Bertolt BRECHT
Jacques DELCUVELLERIE
Max PARFONDRY

Ecriture création collective
Marcos PORTNOY

Etude OISP EFT
Isabel CUE

Etudes stanislavskiennes (techniques russes)
Boris RABEY
Tatiana STEPANTCHENKO

Festival international Istropolitana Slovaquie – Baal – Bertolt BRECHT
Axel DE BOOSERÉ
Mathias SIMONS

Fuente OveJuna – Felix LOPE DE VEGA
Saskia BRICHART
Igor PACHECO
Nathanaël HARCQ

Hamlet – William SHAKESPEARE
Fabrice SCHILLACI

Histoire du théâtre (niveau supérieur)
Francine LANDRAIN

Insertion Professionnelle et emploi (niveau 1)
Claude FAFCHAMPS

Insertion Professionnelle et emploi (niveau 2)
Claude FAFCHAMPS

Joyselle – Maeterlink
Mamadou DIOUME
Estelle GUIHARD

La conférence des oiseaux, Mahabharata
Mamadou DIOUME
Estelle GUIHARD

La ronde – Arthur SCHNITZLER
Patrick BEBI
Rosario MARMOL PEREZ

La source du faucon – William Butler YEATS
Steve HUDSON

L'appartement de Zoïka
Boris RABEY

*Le théâtre baroque au XVI*e *siècle espagnol*
José FARIA
Max PARFONDRY

L'exception et la règle – Bertolt BRECHT
Pietro VARRASSO

Mathusalem – Yvan GOLL
Axel DE BOOSERÉ

Mesure pour mesure – William SHAKESPEARE
Nathalie MAUGER

Méthodologie de l'action culturelle (niveau 1)
Yanic SAMZUN

Méthodologie de l'action culturelle (niveau 2)
Yanic SAMZUN

Méthode d'évaluation individuelle – Initiation
Max PARFONDRY

Méthode d'évaluation individuelle – Exercices pratiques
Max PARFONDRY

Mouvement et voix – Chœur de la tragédie grecque
Steve HUDSON

Négociation de contrats de travail et emploi
Nicola DONATO
Henri VAUME

Orientation professionnelle (niveau 1)
Max PARFONDRY
Claude FAFCHAMPS

Orientation professionnelle (niveau 2)
Max PARFONDRY
Claude FAFCHAMPS

*Origines du théâtre épique et ses développements au XX*e *siècle en Allemagne et en Europe*
Andréas POPPE

Par les villages – Peter HANDKE
Axel DE BOOSERÉ

Philotas – Gotthold Ephraïm LESSING
Bernd GUHR

Platanov – Anton TCHEKHOV
Philippe SEBASTIAN

Première séance « L'Ecran de la Place » – Kühle Wampe – Brecht et Ottwald
Jacques DELCUVELLERIE
Arlette DUPONT

Prosodie française et phrasé (perfectionnement)
Jacqueline BOLLEN

Recherche de structures pour la spontanéité, corps, voix, action
Steve HUDSON

Recherches, traduction et exposés sur Ferenc MOLNAR
Hanna LAKOS
Gyorgy LENGYEL

Régie (niveau 1)
Stéphane KAUFELER

Régie (niveau 2)
Stéphane KAUFELER

Rencontres Théâtre Action – Nouvelles écritures théâtrales
Jean LOUVET

Rythme et voix chantée des acteurs – Chœur de la Tragédie grecque (niveau 2)
Garret LIST

Séminaire – Un ennemi du peuple – Henrik IBSEN
Jan FOYNER

Séminaire dramaturgie – Le Plaisant voyage
José Carlos FARIA

Séminaire sur les jeunes dramaturges américains
Arthur BALLET

Training corporel et vocal Tartuffe – MOLIÈRE
Philippe LIBERT

Techniques de base de la Commedia dell'Arte – Comédie sans titre – Angelo RUZZANTE
Mario GONZALES

Techniques de présentation (castings, auditions, CV)
Véronique MARIT
Axel DE BOOSERÉ

Techniques d'élaboration de projets
Jean DEBEFVE

Théâtre en résistance
Derius LESNIKOWSKI
Leck SLIWONIK

Tradition et innovation dans la formation de l'acteur – La voix des marionnettes – Rédaction de rapport
Axel DE BOOSERÉ

Training « Maeterlinck »
Estelle GUIHARD

Training « L'Appartement de Zoïka »
Henri MORTIER

Training « Noces de sang » – Michael CHEKOV
David ZINDER

Training corporel et vocal
Philippe LIBERT

Training sur l'atelier « Culture de la haine, Haine de la culture »
Philippe LIBERT

Travail de l'Ecriture contemporaine sur L'Epopée de Gylgamesh
François ABOU SALEM
Serge SANDOR

Extrait de la convention 1994 – 1997

(prolongée jusque fin 1998)

Entre
la Communauté française Wallonie/Bruxelles, ci-après dénommée la Communauté, représentée par le Ministre de la Culture de son Gouvernement, Monsieur E. TOMAS,

et

l'association sans but lucratif *Théâtre & Publics* - Centre de recherche et de pratiques théâtrales, ci-après dénommée le Centre, représentée par son Président, Monsieur Yves WINKIN, son Administrateur – Trésorier, Monsieur Roland DE BODT, et son Secrétaire et Directeur, Monsieur Max PARFONDRY

Article 6
Par la convention, le Centre est accrédité comme opérateur :

- dans le cadre du Fonds Social Européen ;
- dans le cadre des politiques d'insertion professionnelles en Wallonie et à Bruxelles.

A titre principal, le Centre organise pour des jeunes lauréats, diplômés depuis moins de dix ans, de l'ensemble des écoles d'art dramatique de la Communauté un programme d'actions qui favorise :

- leur insertion professionnelle ;
- leur rencontre avec des publics diversifiés ;
- leur travail en Europe.

Il réalise cette mission

- par la coproduction d'œuvres théâtrales, mission rencontrée notamment

au départ de la subvention ordinaire de la Communauté ;
– en intégrant des objectifs pédagogiques de niveau supérieur afin de compléter la qualification professionnelle des lauréats en vue de leur insertion dans le métier, mission rencontrée notamment grâce à la collaboration du Conservatoire royal de Liège et en veillant à susciter des collaborations avec d'autres établissements universitaires, et par la subvention du Fonds Social Européen.

Il met en œuvre ses objectifs :
– en relation avec l'ensemble des réseaux de l'Enseignement artistique de la Communauté ;
– avec les opérateurs culturels subventionnés par la Communauté, notamment les Centres Dramatiques, les Théâtres, les Centres Culturels, les Centres de Jeunes, les Centres d'expression et de Créativité, les mouvements associatifs d'éducation permanente, …
– à partir d'autres programmes européens (Kaléïdoscope, Erasmus et Tempus, Comett, Lingua) et par le renforcement des liens avec l'UNESCO, notamment l'Institut International du Théâtre (IIT).

Le Centre s'attachera à promouvoir la création théâtrale comme moyen d'intégration sociale, en s'intéressant notamment aux pratiques culturelles développées dans les Zones d'Actions Prioritaires et à la place de la création théâtrale dans les politiques des villes en matière d'insertion sociale, d'immigration, ...

Dans la recherche de nouveaux réseaux de coproduction européens, il s'attachera particulièrement aux Zones Européennes Défavorisées.

A titre complémentaire, au travers de ses réalisations, le Centre remplit trois missions spécifiques :
– poursuivre l'information théâtrale en Communauté au travers de la gestion de son Centre de documentation et des objectifs qu'il remplit (bibliothèque des arts du spectacle, recherches bibliographiques, constitution d'un fonds audiovisuel, …) ;
– assurer l'information, des relations et des échanges internationaux, prioritairement avec d'autres Régions d'Europe ; mais dans l'ouverture vers d'autres continents notamment par le développement du secrétariat du Comité Permanent de la Formation de l'IIT ;
– mener une réflexion sur le développement de la formation théâtrale et des arts de la parole dans les Académies.

Extrait de la convention 1999 - 2003

Entre
la Communauté française Wallonie/Bruxelles, ci-après dénommée la Communauté, représentée par le Ministre de la Culture de son Gouvernement, Monsieur Charles PICQUE,

et

Théâtre & Publics - Centre de recherche et de pratiques théâtrales, ci-après dénommée le Centre, représentée par son Président, Monsieur Willy LEGROS, Recteur de l'Université de Liège, son Administrateur-Trésorier, Monsieur Roland DE BODT, et son Secrétaire et Directeur, Monsieur Max PARFONDRY

Article 6
Par la convention, le Centre est accrédité par la Communauté française (Wallonie/Bruxelles) comme opérateur de **formation qualifiante pour les comédiennes et comédiens professionnels,** en vue de favoriser leur insertion ou leur réinsertion à la vie professionnelle et dans le cadre des politiques menées à cette fin par les pouvoirs publics.

A ce titre, il organise des programmes d'expérimentation, de formation et de pratiques qualifiantes à destination :

- des ***jeunes lauréats des écoles d'art dramatique*** de la Communauté diplômés depuis moins de dix ans, en vue de favoriser leur insertion professionnelle :
- des ***artistes professionnels expérimentés***, en vue de favoriser leur formation continuée et leur mise à niveau.

Par son action, le Centre envisage la création théâtrale comme moyen d'intervention dans le champ social.

En s'associant à la réalisation de **projets professionnels d'envergure communautaire (Wallonie/Bruxelles) et d'un niveau artistique exigeant**, *Théâtre & Publics* favorise la professionnalisation des artistes du spectacle par la mise en œuvre de programmes d'expérimentation, de formation et de pratiques qualifiantes qui poursuivent, notamment, sept objectifs :

Objectif 1. Sensibiliser à un travail renouvelé d'**élargissement des publics :**

– par l'analyse des situations existantes et l'identification de publics peu concernés actuellement par l'expression théâtrale,
par l'invention et l'expérimentation sur le terrain de méthodologies d'action, de communication, et de production artistique susceptibles de favoriser l'accès de ces publics nouveaux à la création théâtrale.

Objectif 2. Sensibiliser à un travail d'**insertion dynamisante au paysage théâtral :**

– par l'analyse et la prise en compte
. du paysage des institutions culturelles en Communauté française Wallonie/Bruxelles (Théâtres, Centres dramatiques, Centres culturels, ...),
. des politiques culturelles (arts de la scène, éducation permanente, jeunesse,...) et de leurs enjeux,
. des systèmes économiques de la production artistique vivante,
. des politiques d'insertion professionnelle et de leurs applications au domaine des arts de la scène et de l'action culturelle ;
– par la découverte sur le terrain du fonctionnement des institutions et des entreprises culturelles entre elles ;
– par l'élaboration sur le terrain en étroite collaboration avec ces institutions et ces entreprises de projets qui favorisent le développement de leurs relations aux publics et aux opérateurs du développement culturel régional ;
– par l'approche de ces institutions et ces entreprises dans une perspective de synergies (diversification et/ou complémentarité), voire de la constitution de réseaux ;
– par le perfectionnement ou la remise à niveau dans ce cadre leurs capacités de création théâtrale comme facteur du développement culturel régional ;
– par la valorisation des expériences individuelles acquises et la promotion active des talents.

Objectif 3. Approfondir leurs **qualifications au métier du spectacle,** et par leur implication dans ces projets théâtraux professionnels, renforcer leur expérience des

métiers du spectacle comme autant de facettes propres à élargir leur métier spécifique, notamment, par exemple :

– dès la conception du projet intégrer les aspects de production et s'y former,
– dès les répétitions intégrer les aspects d'animation, d'action culturelle et d'approche du public,
– dans les représentations se donner la capacité de travailler à plusieurs niveaux, des grandes salles urbaines aux petites infrastructures des communes rurales, concevoir et assurer des séries longues de représentations,...
– parallèlement à ces projets, animer des ateliers théâtraux qui assurent au sein même des publics l'éveil aux actions entreprises.

Objectif 4. Contribuer à l'**information théâtrale** en Communauté française Wallonie/Bruxelles :

– par la gestion du Centre de documentation de *Théâtre & Publics* qui constitue :
. une bibliothèque spécialisée des arts du spectacle,
. un fonds de documents audiovisuels,
. un fonds de documentation informatisé ;
– par l'accomplissement des missions de recherches qu'il poursuit – bibliographies et publications des résultats de ces recherches bibliographiques dans le domaine des arts de la scène à un niveau international.

Objectif 5. Contribuer aux **échanges internationaux**, par l'information et la mise en œuvre de relations avec d'autres Régions d'Europe; mais dans l'ouverture vers d'autres continents notamment - par le développement du secrétariat du Comité Permanent de la Formation de l'IIT ;

– par l'accueil de maîtres de stages, de jeunes professionnels ;
– par l'envoi de formateurs et de stagiaires à l'étranger ;
– par l'élaboration de projets qui intègrent cette dimension.

Objectif 6. Mener une réflexion sur le développement de la formation théâtrale et des arts de la parole dans **les Académies**.

Objectif 7. Mettre à l'étude, expérimenter et proposer des programmes de **formation de formateurs** des diverses disciplines théâtrales. Evaluer les conditions qui permettraient à ces programmes d'organiser la complémentarité de la recherche, de la pédagogie et de la spécialisation.

Il réalise ces objectifs

– par la coproduction ou la création d'œuvres théâtrales ;

– en intégrant des objectifs pédagogiques de niveau supérieur afin de compléter la qualification professionnelle des lauréats en vue de leur insertion ou de leur réinsertion dans le métier, mission rencontrée notamment grâce à la collaboration du Conservatoire Royal de Liège, de la section des Arts et Sciences de la Communication de l'Université de Liège et en veillant à susciter des collaborations avec d'autres établissements d'enseignement supérieur.

Il met en œuvre ses objectifs :

– en relation avec l'ensemble des réseaux de l'Enseignement artistique de la Communauté ;

– en relation avec le Centre des arts de la scène ;

– avec les opérateurs culturels subventionnés par la Communauté, notamment les Centres Dramatiques, les Théâtres, les Centres Culturels locaux et régionaux, les Centres de Jeunes, les Centres d'expression et de Créativité, les mouvements associatifs d'éducation permanente,...

– à partir d'autres programmes européens, et/ou par le renforcement des liens avec l'UNESCO, notamment l'Institut International du Théâtre (I.I.T.).

Liste des membres des conseils d'administration de 1983 à 2003

publiés au Moniteur belge

Statuts du 24/11/1983

Anne-Marie LIZIN ;
Jean Henri DRÈZE, René HAINAUX, Alain-Guy JACOB, Robert MARÉCHAL, Marc QUAGHEBEUR, Max PARFONDRY.

Statuts du 06/09/1985

Anne-Marie LIZIN ;
Jean-Henri DRÈZE, René HAINAUX, Alain-Guy JACOB, Michel MASSUN, Max PARFONDRY, Robert PIRLET, Marc QUAGHEBEUR, Yves WINKIN.

Statuts du 01/02/1990

Marie-Paule GODENNE ;
Jean-Henri DRÈZE, René HAINAUX, Jules-Henri MARCHANT, Jean MASTIN, Max PARFONDRY, Marc QUAGHEBEUR, Jean-Pascal STOUFFS, Jean VAN COMBRUGGE, Yves WINKIN.

Statuts du 28/06/1994

Marie-Lise BAILLY, Arlette DUPONT, Marie-Paule GODENNE, Françoise PONTHIER ; Roland DE BODT, Jean-Henri DRÈZE, René HAINAUX, Alain LEGROS, Philippe MAHOUX, Jean MASTIN, Max PARFONDRY, Marc QUAGHEBEUR, Jean-Pascal STOUFFS, Jean VAN COMBRUGGE, Yves WINKIN.

Statuts du 19/11/1997

Marie-Lise BAILLY, Françoise BLOCH, Marie-Paule GODENNE, Francine LANDRAIN, Anne-Marie LOOP, Françoise PONTHIER ;
Henri CAMMARATA, Léon DARIMONT, Roland DE BODT, Jacques DELCUVELLERIE, Jean-Henri DRÈZE, Claude FAFCHAMPS, Dominique GROSJEAN, René HAINAUX, Pierre LAROCHE, Alain LEGROS, Willy LEGROS, Philippe MAHOUX, Jean MASTIN, Max PARFONDRY, Marc QUAGHEBEUR, Yanic SAMZUN, Mathias SIMONS, Henri VAUME, Yves WINKIN.

Statuts du 27/10/2003

Danièle BAJOMÉE, Françoise BLOCH, Isabelle GYSELINX, Nicole LECLERCQ, Yvette LECOMTE, Anne-Marie LOOP, Nathalie MAUGER, Françoise PONTHIER, Anne STAQUET ;
Roland DE BODT, Jacques DECK, Jacques DELCUVELLERIE, Jean-Henri DRÈZE, Claude FAFCHAMPS, Nathanaël HARCQ, Alain LEGROS, Olivier PARFONDRY, Yanic SAMZUN, Mathias SIMONS, Daniel VAN KERKHOVEN

Composition de l'Assemblée générale 2005

Mesdames
Jeanine BAIWIR, Danielle BAJOMÉE, Marie-Hélène BALAU, Françoise BLOCH, Marie-France COLLARD, Jeanne DANDOY, Isabelle GYSELINX, Francine LANDRAIN, Nicole LECLERCQ, Yvette LECOMTE, Anne-Marie LOOP, Rosario MARMOL PEREZ, Nathalie MAUGER, Lara PERSAIN, Françoise PONTHIER, Anne STAQUET, Isabelle URBAIN, Michèle VÉGAIRGINSKY,

Messieurs
Patrick BÉBI, Alain CHEVALIER, Axel DE BOOSERÉ, Roland DE BODT, Jacques DECK, Jacques DELCUVELLERIE, Michel DE WARZÉE, Jean-Henri DRÈZE, Claude FAFCHAMPS, Nathanaël HARCQ, Richard KALISZ, Alain LEGROS, Jean-Philippe LEJEUNE, Benoît LUPORSI, Jean MASTIN, Alain MINIOT, Olivier PARFONDRY, Renaud RIGA, Yanic SAMZUN, Mathias SIMONS, Pietro VARRASSO, Daniel VAN KERKHOVEN.

Les auteurs des textes de cette édition

Présentation par ordre alphabétique

Roland DE BODT a été producteur indépendant de spectacles de théâtre et de danse jusqu'en 1989. Ensuite il est entré comme conseillé au cabinet du Ministre de la culture de 1990 à 1994. Il est nommé directeur général du Centre culturel de la région de Mons de 1994 à 2001. Il a exercé les fonctions de secrétaire général de *Théâtre & Publics* de 1993 à 2004. Il a publié quatre livres et de nombreux articles consacrés à la culture, à la démocratie, aux libertés et droits fondamentaux de l'être humain, à l'Europe. Actuellement : chercheur et professeur d'analyse de textes au Conservatoire de Liège.

Jacques DELCUVELLERIE a créé le Groupov à Liège au début des années 1980. Il a mis en scène de nombreux spectacles dont notamment le projet « Vérité » : *L'annonce faite à Marie* de Paul CLAUDEL, *Trash (a lonely prayer*) écrit en collaboration avec Marie-France COLLARD, *La Mère* de Bertolt BRECHT. Il a dirigé le projet *Rwanda 94* écrit en collaboration avec Marie-France COLLARD, Jean-Marie PIEMME, Yolande MUKAGASANA et Mathias SIMONS. Récemment, il crée *Anathème* au Festival d'Avignon. Il est l'auteur d'un ouvrage consacré à la formation de l'acteur : *Le Jardinier (… et avec lui la vie d'un homme)*, édité dans les *Cahiers du Groupov*. Actuellement : Directeur du Groupov, Metteur en scène, Professeur d'art dramatique au Conservatoire de Liège.

Claude FAFCHAMPS a été tout à la fois comédien, régisseur, assistant à la mise en scène, producteur de spectacles (théâtre pour l'enfance et la jeunesse, pour adultes, théâtre action,...). Fin des années 80, il gère l'organisation pratique des études de théâtre au Conservatoire de Liège. Au sein de *Théâtre & Publics* durant une quinzaine d'années, il coordonne les projets de créations et de formations et assure la gestion quotidienne de l'association. En 1998, avec Axel DE BOOSERÉ, il crée la

compagnie Arsenic et en développe toujours les aventures aujourd'hui. Parallèlement, il reste actif dans la recherche et la formation à la production et à la diffusion théâtrales et accompagne de multiples jeunes créations dans ces domaines.

Nathanaël Harcq est actuellement acteur, metteur en scène, professeur d'art dramatique au Conservatoire de Liège, secrétaire général de *Théâtre & Publics* depuis septembre 2004. Il est membre fondateur du Groupe 92.

Henri Ingberg est actuellement Secrétaire général du Ministère de la Communauté française Wallonie/Bruxelles. En relation avec les préoccupations de *Théâtre & Publics*, on peut souligner que très tôt, il s'est intéressé aux pratiques du théâtre action, au développement des centres culturels et à la formation des animateurs culturels (cahiers Jeb).

Yvette Lecomte est actuellement directrice du Service de la lecture publique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles. Elle a été membre de l'équipe pédagogique de la formation des comédiens animateurs. Elle a été animatrice du Centre culturel du Sart Tilman. Elle a dirigé le Centre culturel de Huy. Elle est administratrice de *Théâtre & Publics*.

Max Parfondry a été comédien, metteur en scène, professeur d'art dramatique au Conservatoire de Liège. Il a été membre fondateur puis directeur de *Théâtre & Publics* de 1993 jusqu'à son décès en novembre 2002. Il a également été le secrétaire du Comité de la formation théâtrale de l'Institut International du théâtre (UNESCO).

Olivier Parfondry est porteur d'un diplôme d'assistant social obtenu à l'Ecole Ouvrière Supérieur. Il est également détenteur d'une Maîtrise en Science du Travail et d'un Diplôme d'Etudes Approfondies en Sciences du travail et de la formation du Département de Sociologie de l'Université de Metz. Il termine actuellement la rédaction d'une thèse de doctorat en sociologie sur la transmission des compétences théâtrales. Depuis 2002, il enseigne, en tant que Maître-assistant, les sciences humaines au Département social EOS de la Haute Ecole Libre de Bruxelles Ilya Prigogine. Il est également Professeur de sociologie au sein du Domaine « Théâtre et Arts de la parole » du Conservatoire de Liège et administrateur de *Théâtre & Publics*.

Daniel Van Kerkhoven est actuellement professeur à l'Académie des beaux arts de Liège. Il est fondateur et administrateur délégué des Ateliers d'Art Contemporain. Il est aussi président de Présence et Action Culturelles (PAC) à Liège.

Crédits photographiques

Photo de page de couverture 1 (de gauche à droite)

Jean-Luc COUCHARD, Fabrice SCHILLACI dans *Les fourberies de Scapin* de MOLIÈRE. Mise en scène de Mathias SIMONS assisté de Michèle VÉGAIRGINSKY avec la collaboration artistique de Max PARFONDRY. Une création du Groupe 92 en coproduction avec le Théâtre de la Place et le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.
Photographe : Lou HÉRION

Photo des rabats 1 et 2 (de gauche à droite) :

Michel RATINCKS, Marie-Rose ROLAND, Luc BRUMAGNE, Lara PERSAIN, Mathias SIMONS, Bernard GRACZYK, Maurice SÉVENANT, Véronique STAS, Mireille BAILLY, François SIKIVIE, Max PARFONDRY, Delia PAGLIARELLO, François VINCENTELLI, Anne-Marie LOOP, Olivier GOURMET, Luc DUMONT, Francine LANDRAIN, Cathy GALETIC, Martine LÉONET, Thierry DEVILLERS, Gilles LAGUET Sara PUMA, Henri MONIN, Denis CLOSSET dans *La mère* de Bertolt BRECHT. Mise en scène de Jacques DELCUVELLERIE assisté de Nathalie MAUGER, Christine GRÉGOIRE et Laurent BEAUFILS. Une création du Groupov en coproduction avec le Théâtre de la Place et le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.
Photographe : Lou HÉRION

Photo page 5 (de gauche à droite) :

Jacques DELCUVELLERIE, Max PARFONDRY, Dirk VONDRAN pendant *l'Ecole des Maîtres* 2002 – CREPA – Fagagna - Italie.
Photographe : Jeanne DANDOY

Photo page 10 (de gauche à droite) :

Pierre ETIENNE, Jean-Michel BALTHAZAR dans *L'épreuve* de MARIVAUX. Mise en scène de Mathias SIMONS assisté de Marie-Hélène BALAU. Une création du Groupe 92 en coproduction avec le Théâtre de la Place et le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.
Photographe : Lou HÉRION

Photo page 20 :

Max PARFONDRY
Photographe anonyme

Photo page 36 (de gauche à droite) :

Carole KAREMERA, Dorcy RUGAMBA, Jeanne KAJITESI dans *Rwanda 94.* Mise en scène de Jacques DELCUVELLERIE et Mathias SIMONS assisté de Benoît LUPORSI. Une création du Groupov en coproduction avec le Théâtre de la Place, le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, Bruxelles/Brussel 2000.
Photographe : Lou HÉRION

Photo page 52 (de gauche à droite) :

Nathalie MARÉCHAL, Julie SART, Catherine SALÉE, Béatrice CUE ALVAREZ dans *Les années fléaux* de Norman SPINRAD. Mise en scène de Frédéric NEIGE assisté de Eric COLLARD et Rosario MARMOL PEREZ. Une création de Fraction Neige en coproduction avec le Théâtre de la Place et le Groupov.
Photographe : Frédéric NEIGE

Photo page 104 (de gauche à droite) :

Jeanne DANDOY, Max PARFONDRY dans *L'école des femmes* de MOLIÈRE. Mise en scène de Jacques DELCUVELLERIE assisté de Geneviève DAMAS. Une coproduction du Théâtre Jean Vilar et du Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.
Photographe : Lou HÉRION

Photo page 118 (de gauche à droite) :

Henri MORTIER, Mireille FAFRA, Martine LÉONET, Patrick BÉBI, Isabel CUE ALVAREZ, Jean-Marie BILLY dans *CQFD Théâtre chanté d'évocation sur la Sécurité sociale.* Création collective de Patrick BÉBI, Isabel CUE ALVAREZ, Mireille FAFRA, Martine LÉONET, Catherine MESTOUSSIS, Henri MORTIER et Lorent WANSON. Mise en scène de Lorent WANSON assisté de Joris VAN DAEL. Une production du Théâtre Epique et du CESEP.
Photographe anonyme

Photo page 170 :

Photo de travaux d'atelier.
Photographe anonyme

Photo page 178 (de gauche à droite) :

Claude FAFCHAMPS, Axel DE BOOSERÉ dans « *Chez Marie* », *Bastringue* d'après *L'homme de paille* de FEYDEAU. Mise en scène Lorent WANSON, Anne-Marie LOOP. Une création de la Compagnie Arsenic en coproduction avec le Théâtre de la Place et le Festival de Spa.
Photographe : Lou HÉRION

Photo de page de couverture 4

Le public lors d'une représentation du *Dragon* de Evgueni SCHWARTZ. Mise en scène de Axel DE BOOSERÉ. Création de la Compagnie Arsenic en coproduction avec le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles.
Photographe : Lou HÉRION

Il a été tiré de cette première édition
sept cent cinquante exemplaires brochés et numérotés.

Cet exemplaire porte le numéro

Imprimé sur les presses de Raymond VERVINCKT à Liège – Belgique
Editeur responsable : Daniel VAN KERKHOVEN, Président de *Théâtre & Publics*

Octobre 2005 – D/2005/7668/1